MARY BEARD

I DODICI CESARI

RITRATTI DEL POTERE DALL'ANTICHITÀ A OGGI

LE SCIE | MONDADORI

Copertina. «I dodici Cesari» di Mary Beard

Il libro

Quando, nell’ottobre del 2007, un busto di marmo venne ripescato dalle acque del Rodano, ad Arles, molti pensarono che si trattasse del ritratto di Giulio Cesare, un’immagine scolpita addirittura mentre il *dictator* era ancora in vita. Un ritratto autentico, dunque, unico e definitivo: il vero volto di Cesare. Il volto del potere. Originale o no, quel reperto estratto dal letto del fiume era però soltanto l’ultima delle infinite e mutevoli raffigurazioni dei personaggi celebri dell’antica Roma, una delle tante «facce» che nel corso dei secoli artisti eccelsi e raffinati artigiani hanno rappresentato in dipinti, statue, ceramiche, arazzi, mobili e oggetti d’uso quotidiano.

A partire dal Rinascimento, e sulla scorta delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, gli imperatori romani – nonostante l’immoralità, la crudeltà e il malgoverno per cui alcuni di loro sono passati alla storia – sono stati celebrati, riprodotti e imitati in una impressionante varietà di stili, idiomi e materiali. Dallo Scalone del re a Hampton Court ai saloni di Versailles, dallo Sheldonian Theatre di Oxford alle stanze dei Gonzaga a Mantova, le immagini di Ottaviano Augusto e Nerone, di Caligola e Vitellio, fra gli altri, hanno adornato i palazzi, le ville, i giardini e le dimore di campagna degli aristocratici. Hanno ispirato pittori come Mantegna e Lawrence Alma-Tadema, Tiziano e Thomas Couture, hanno scatenato dibattiti e polemiche a proposito di identificazioni e interpretazioni sbagliate, ma soprattutto hanno posto – e continuano a porre – domande cruciali in merito alla rappresentazione del potere, l’invenzione della tradizione e la costruzione dell’immagine delle élite. In un’epoca in cui il significato delle statue pubbliche viene sempre più contestato, con le loro identità mutevoli e ambigue i «Cesari» ci ricordano non soltanto quanto sia vivo e spesso doloroso il legame con il passato, ma ci invitano a interrogarci sul rapporto con la politica, la moralità, gli autocrati di ieri e di oggi.

L’autrice

Mary Beard insegna al Newnham College di Cambridge ed è curatrice per l’antichità classica del «Times Literary Supplement». Accademica di fama internazionale, è fellow della British Academy e membro dell’American Academy of Arts and Sciences. Tra i suoi numerosi libri, molti dei quali tradotti in italiano, ricordiamo *SPQR. Storia dell’antica Roma* (2016), *Fare i conti con i classici* (2017), *Pompei* (2017), *Donne e potere* (2018), *Civiltà* (2021).

Mary Beard

I DODICI CESARI

Ritratti del potere dall'antichità a oggi

Traduzione di Carla Lazzari

MONDADORI

I DODICI CESARI

All'American Academy di Roma
con gratitudine e ricordi felici

LA DINASTIA GIULIO-CLAUDIA

Giulio Cesare «dittatore» 48-44 a.C. Assassinato

Augusto regnò dal **31** a.C. al 14 d.C. Voci di avvelenamento per mano della moglie Livia

Tiberio regnò dal 14 al 37 d.C. Voci di assassinio

Caligola regnò dal 37 al 41 d.C. Assassinato (nome ufficiale: Gaio)

Claudio regnò dal 41 al 54 d.C. Voci di avvelenamento per mano della moglie Agrippina

Nerone regnò dal 54 al 68 d.C. Costretto a suicidarsi

LA GUERRA CIVILE

Galba regnò da giugno 68 a gennaio 69 d.C. Assassinato

Otone regnò da gennaio ad aprile 69 d.C. Costretto a suicidarsi

Vitellio regnò da aprile a dicembre 69 d.C. Linciato dalla folla

DINASTIA FLAVIA (DAL NOME DI FAMIGLIA «FLAVIO»)

Vespasiano: regnò da dicembre 69 al 79 d.C. Morì nel suo letto

Vespasiano: regnò da dicembre 69 al 79 d.C. Morì nel suo letto

Tito regnò dal 79 all’81 d.C. Voci di avvelenamento per mano del fratello Domiziano

Tito: regnò dal 79 all’81 d.C. Voci di avvelenamento per mano del fratello Domiziano

Domiziano: regnò dall’81 al 96 d.C. Assassinato

Domiziano: regnò dall’81 al 96 d.C. Assassinato

PREFAZIONE

Gli imperatori romani sono ancora tra noi. Sono passati quasi duemila anni da quando l'antica città di Roma ha cessato di essere la capitale di un impero, eppure oggi sono pochi, almeno in Occidente, coloro che non conoscono il nome, e a volte anche l'aspetto, di Giulio Cesare o di Nerone. I loro volti ci fissano non soltanto dagli scaffali dei musei e dalle pareti delle gallerie, ma compaiono nei film, nelle pubblicità, nei giornali e nelle vignette. A un disegnatore satirico bastano pochi tratti (una corona d'alloro, una toga, una lira e qualche fiamma sullo sfondo) per trasformare un politico odierno in un «Nerone che strimpella mentre Roma brucia», e quasi tutti ne colgono il senso. Negli ultimi cinque secoli, anno più anno meno, le rappresentazioni di questi imperatori e di alcune delle loro mogli, madri, figlie e figli sono state re-immaginate infinite volte, in dipinti e arazzi, in argento e in ceramica, in marmo e in bronzo. Nell'arte occidentale, prima dell'«età della riproducibilità tecnica», gli imperatori romani credo siano stati rappresentati più frequentemente di qualsiasi altro personaggio, a eccezione di Gesù, della Madonna e di una mezza dozzina di santi. Di secolo in secolo, da un continente all'altro, i nomi di Caligola e Claudio sono risuonati molto più spesso di quelli di Carlomagno, Carlo V o Enrico VIII. E la loro influenza non è rimasta confinata nelle biblioteche o nelle sale delle conferenze.

Per quel che mi riguarda, con molti di questi antichi imperatori ho avuto rapporti più stretti che con la maggior parte delle persone che conosco: da quasi quarant'anni essi sono una componente cospicua del mio *lavoro*. Di loro, ho vagliato a fondo le parole – dai pareri legali alle barzellette –, ho analizzato la base del potere, sviscerato le regole di successione (o la relativa assenza) e deplorato più di una volta il modo di governare. Ne ho osservato le teste nei cammei e sulle monete. E ho insegnato ai miei studenti ad apprezzare, ma non accettare a scatola chiusa, quello che gli

scrittori romani hanno scelto di dire sul loro conto. Le scene stravaganti di Tiberio nella piscina di Capri, le voci su un Nerone attratto dalla madre o le storie su Domiziano e le mosche (che torturava con uno stilo) hanno sempre esercitato un fascino sull'immaginazione moderna e rivelano non poco sulle paure e le fantasie degli antichi romani. Queste storie, però, come non mi stanco mai di ripetere, non vanno prese alla lettera: non sono necessariamente «vere» nel senso comune del termine. Nella mia vita professionale io sono stata una classicista, una storica, un'insegnante, una scettica e, ogni tanto, una guastafeste.

Questo libro si concentra in particolare sulle raffigurazioni, nell'età moderna, degli imperatori romani, ancora ben presenti fra noi, e solleva alcune questioni di fondo sul come e sul perché siano state realizzate. Che cosa ha spinto gli artisti, dal Rinascimento in poi, a riprodurre così tante volte e in modi così diversi questi antichi personaggi? E perché quelle immagini si vendevano così bene, tanto sotto forma di sculture lussuose quanto di medaglioni e stampe di poco prezzo? E che *significato* hanno per un pubblico moderno le facce di quei vecchi autocrati, spesso famosi più per la malvagità che per l'eroismo?

Nei capitoli che seguono, però, anche gli stessi imperatori antichi svolgono un ruolo importante, in particolare i primi cosiddetti «dodici Cesari», che da Giulio Cesare, assassinato nel 44 a.C., arrivano al torturatore di mosche Domiziano, assassinato nel 96 d.C., passando, fra gli altri, da Tiberio, Caligola e Nerone. Quasi tutte le opere d'arte esaminate in questo volume sono state realizzate in un fitto dialogo con le rappresentazioni e i racconti di fatti e misfatti, anche i più incredibili, che gli antichi romani ci hanno trasmesso sui loro governanti. Ma in queste pagine gli imperatori condividono la scena con una lunga teoria di artisti moderni: alcuni notissimi, come Mantegna, Tiziano o Lawrence Alma-Tadema; altri, invece, appartenenti ad anonime generazioni di tessitori, falegnami, argentieri, stampatori e ceramisti, che crearono alcune fra le immagini più originali e influenti dei dodici Cesari. A tutti questi attori vanno poi aggiunte le coorti di umanisti e antiquari rinascimentali, e di studiosi e archeologi moderni, impegnati a identificare e a ricostruire, bene o male, le antiche fattezze del potere. Ma il quadro non sarebbe completo senza quel vero e proprio esercito di persone – dagli addetti alle pulizie ai cortigiani – che da quelle immagini sono state impressionate, infastidite,

annoiate o stupite. Il mio interesse, in altre parole, non è rivolto soltanto agli imperatori in sé o agli artisti che li hanno riportati in vita, ma anche a tutti noi che li *guardiamo*.

Spero che questo libro riservi anche qualche sorpresa e qualche esempio inatteso di storia dell'arte «estrema». Nelle sue pagine, infatti, incontreremo gli imperatori nei luoghi più inaspettati, per esempio nei cioccolatini, nella carta da parati seicentesca e nelle sensazionali cere del Settecento. Ci interrogheremo perplessi davanti a statue la cui datazione è così incerta che non si è ancora deciso se appartengano all'antica Roma o siano invece dei pastiche moderni, dei falsi, delle copie oppure dei tributi creativi del Rinascimento alla tradizione imperiale. Rifletteremo sul perché tante di queste immagini abbiano subìto processi di identificazione così fantasiosi o siano state ripetutamente confuse per centinaia di anni: un imperatore romano scambiato per un altro, madri e figlie mescolate, personaggi femminili presi per maschili e viceversa. E ricostruiremo, tramite qualche copia superstite e altri flebili segni, una serie di volti imperiali realizzati nel XVI secolo, poi andati perduti e ormai quasi universalmente dimenticati, ma un tempo così familiari da determinare la visione dei Cesari allora più diffusa fra gli europei. È mio proposito mostrare perché le immagini di questi imperatori – per quanto autocrati e tiranni – siano ancora *importanti* nella storia dell'arte e della cultura.

All'origine di questo libro vi sono le A.W. Mellon Lectures in Fine Arts, che ho tenuto a Washington nella primavera del 2011. Da allora ho scoperto nuovi materiali, stabilito nuovi collegamenti, approfondito i dettagli di alcuni degli argomenti trattati e indagato in nuove direzioni. Il libro, però, comincia – e finisce – allo stesso modo delle conferenze, con un oggetto curioso, che un tempo si trovava a pochi passi dall'auditorium della National Gallery of Art, in cui tenevo il mio discorso: non un ritratto, bensì una grande urna romana di marmo, un sarcofago insomma, che si riteneva, e alcuni volevano far credere, fosse stato l'ultima dimora di un imperatore.

I

L’IMPERATORE SUL MALL DI WASHINGTON UN’INTRODUZIONE

Un imperatore romano e un presidente americano

Un imponente sarcofago di marmo, situato sul prato davanti allo Smithsonian Arts and Industries Building di Washington, è stato per anni un elemento fisso e una curiosità sul Mall della capitale statunitense (fig. 1.1). Era stato scoperto insieme a un altro, alle porte di Beirut, nel 1837, ed era stato portato negli Stati Uniti un paio di anni dopo dal commodoro Jesse D. Elliott, che comandava uno squadrone della marina americana di pattuglia nel Mediterraneo. Si diceva che un tempo avesse contenuto i resti dell’imperatore romano Alessandro Severo, che aveva regnato fra il 222 e il 223 d.C. [1]

Quello di Alessandro non è un nome familiare, nonostante l’*Alessandro Severo* di Händel, un’opera assai complessa sulla sua vita, e nonostante la fama – di cui ha goduto specialmente in alcune parti dell’Europa moderna – di essere stato un regnante esemplare, patrono delle arti e benefattore pubblico (Carlo I d’Inghilterra, in particolare, amava essergli paragonato). Siriano di nascita ed esponente di quella che ormai era un’élite romana decisamente multietnica, Alessandro salì al trono all’età di tredici anni, dopo l’assassinio del cugino Eliogabalo, un sovrano che con i suoi eccessi leggendari faceva impallidire persino Caligola e Nerone, uno che durante i convivi si divertiva a soffocare i suoi invitati seppellendoli sotto montagne di petali di rose, un gioco raffigurato con grande maestria negli ultimi decenni dell’Ottocento dal pittore Lawrence Alma-Tadema nella sua reinvenzione dell’antica Roma (fig. 6.23). Alessandro era l’imperatore romano più giovane che avesse regnato fino a quel momento, e quasi tutta la ventina di ritratti antichi superstiti, suoi o ritenuti tali, raffigurano un giovane uomo sognante, quasi vulnerabile (fig. 1.2). Se poi sia stato davvero così esemplare come l’hanno immaginato le epoche successive è

dubbio. Comunque sia, gli antichi scrittori lo hanno ritenuto un regnante affidabile (l'impero era «in buone mani», si diceva), soprattutto grazie all'influenza della madre, Giulia Mamea, «il potere dietro al trono» (ma Händel, com'era prevedibile, le assegna un ruolo sinistro). Alla fine, madre e figlio vengono assassinati da truppe romane ribelli, mentre conducono insieme una campagna militare: se l'ira dei soldati fosse provocata dalla prudenza (o avarizia) economica di Alessandro oppure dalla sua mancanza di abilità marziali o dall'influenza di Giulia Mamea dipende da quale versione si decide di prendere per buona.[2]

Tutto questo avvenne più di un secolo dopo quei primi – e più familiari – dodici Cesari. Ma Alessandro Severo fu ancora un imperatore molto vicino al loro stile persino nei racconti e nelle accuse più pruriginose che lo riguardano: le relazioni un po' troppo strette con la madre, il pericolo costituito dai soldati, l'atroce predecessore e l'uccisione brutale. Gli storici moderni lo hanno in effetti considerato spesso l'ultimo regnante della linea tradizionale romana cominciata con Giulio Cesare; uno stampatore e editore cinquecentesco, con un conteggio un po' creativo e alcune omissioni strategiche, è riuscito a raddoppiare la dozzina originale dei Cesari e a concludere il suo diagramma della successione imperiale piazzando convenientemente Alessandro come ventiquattresimo imperatore.[3] Quello che avvenne dopo il suo assassinio fu molto diverso. Ci furono decenni di governi di avventurieri militari, molti dei quali comandarono soltanto per un paio di anni e alcuni senza mai mettere piede a Roma, nonostante fossero imperatori «romani». Il cambiamento nel potere era ben simboleggiato da quanto si diceva di frequente sul successore diretto di Alessandro, Massimino il Trace, che regnò per tre anni, fra il 235 e il 238 d.C., ed è passato alla storia come il primo imperatore romano che non sapeva né leggere né scrivere.[4]

1.1 In questa foto della fine degli anni Sessanta del secolo scorso, alcuni turisti in visita all'Arts and Industries Building sul Mall di Washington leggono il pannello sul sarcofago romano, che recita: «Tomba in cui Andrew Jackson RIFIUTÒ di essere sepolto».

La storia del sarcofago è una vivida introduzione alle giravolte, ai dibattiti, ai contrasti e alle accese controversie politiche che concernono il racconto più ampio sulle immagini imperiali, antiche e moderne, di Roma. Il nome di Alessandro Severo non compariva da nessuna parte sulla bara in cui si riteneva fosse stato sepolto, né erano presenti altri segni identificativi; ma sull'altra bara era inciso chiaramente il nome «Giulia Mamea». Per Jesse Elliott tanto bastò per rendere quasi irresistibile la connessione fra la coppia di sarcofagi che aveva acquistato e lo sfortunato giovane imperatore e la madre. Erano stati assassinati insieme e quindi dovevano essere stati sepolti l'uno accanto all'altra, con la dovuta grandiosità imperiale, non lontano dal luogo di nascita di Alessandro, in quello che ora è il Libano. O così almeno egli riuscì a convincersi che fosse.

Ma si sbagliava. L’assassinio, come non mancarono di sottolineare ben presto gli scettici, si riteneva fosse avvenuto a oltre tremila chilometri da Beirut, in Germania o addirittura in Britannia (un nesso geografico che piaceva alla corte di Carlo I, anche se molto meno la fine del sovrano). E, comunque, uno scrittore antico sosteneva che la salma dell’imperatore era stata riportata a Roma per la sepoltura.[5] Per di più, come se questo non bastasse a escludere l’ipotesi di Elliott, l’iscrizione diceva chiaramente che quella Giulia Mamea era morta all’età di trent’anni, e di conseguenza non poteva essere la madre di Alessandro, a meno che, come osservò poi sarcasticamente uno dei sottufficiali del commodoro, non lo avesse «partorito quando aveva appena tre anni, cosa, a dir poco, inconsueta». La persona che aveva occupato la bara era presumibilmente una delle tante donne dell’impero romano che portavano quel nome allora assai comune.[6]

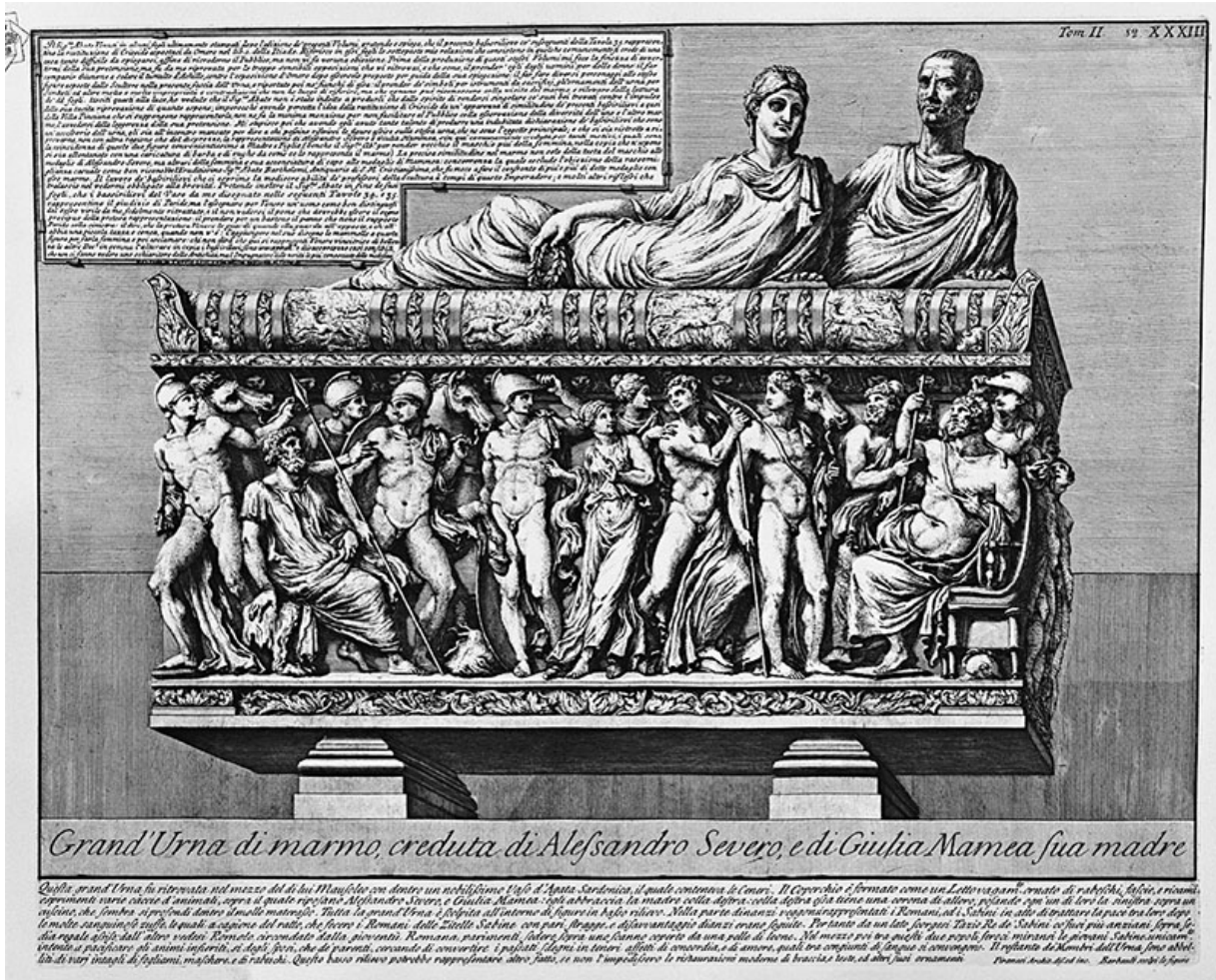
1.2 Busto di Alessandro Severo della serie esposta nella Sala degli imperatori dei Musei Capitolini di Roma. L'identificazione dei singoli sovrani non è quasi mai del tutto certa, ma le pupille negli occhi di questa statua e i capelli cortissimi sono aspetti tipici della scultura romana dell'inizio del III secolo d.C., e il ritratto ha una corrispondenza plausibile con alcune immagini di Alessandro sulle monete.

Inoltre, nessuno dei protagonisti di questi dibattiti si era accorto, a quanto pare, che c'era almeno un altro possibile luogo di sepoltura della coppia imperiale; oppure se n'erano accorti, ma avevano tenuto la bocca chiusa. A oltre seimilacinquecento chilometri di distanza, nei Musei Capitolini di Roma, era esposto un elaborato sarcofago di marmo – immortalato da Piranesi in un'importante incisione e ben noto ai turisti del

Sette-Ottocento – che si riteneva fosse stato condiviso da Alessandro e Giulia Mamea, raffigurati entrambi reclini sul coperchio in imperiale splendore (fig. 1.3). Esisteva persino un collegamento con il vaso di vetro azzurro di Portland, il «Portland Vase» – oggi una delle attrazioni del British Museum –, famoso per la squisita decorazione bianca a cammeo e anche per essere stato frantumato da un visitatore ubriaco nel 1845. Se è vera (ed è un grosso «se») la storia che questo vaso sarebbe stato ritrovato nel XVI secolo proprio dentro il sarcofago, allora forse quella era l'urna in cui erano state riposte in origine le ceneri dell'imperatore (anche se conservare le ceneri in un vasetto dentro un grande monumento, concepito ovviamente per contenere un corpo intatto, non cremato, suona un po' strano). In questo caso, il luogo di sepoltura appena fuori Roma corrisponderebbe meglio ad alcuni indizi storici. Ma, complessivamente, come ammettono le guide turistiche ottocentesche più scrupolose, anche questa identificazione è un misto di desiderio e di fantasia vera e propria.[7]

Per quanto infondate, le associazioni imperiali dei sarcofagi di Elliott aleggiarono a lungo. La ragione sta in parte nelle vicende strane e anche un po' macabre di questi trofei dopo il loro arrivo in America. Elliott non intendeva farne degli esemplari da museo. Il sarcofago di Giulia Mamea aveva in mente di riutilizzarlo come ultima dimora del filantropo di Filadelfia Stephen Girard; ma siccome costui era morto da parecchio tempo ed era stato sepolto altrove, il sarcofago passò alla collezione del Girard College e nel 1955 fu prestato al Bryn Mawr College, nel cui chiostro si trova tuttora. Quanto a quello di Alessandro, fallito il tentativo di riutilizzarlo per comporvi i resti di James Smithson – figlio illegittimo di un aristocratico inglese, scienziato e tra i fondatori e benefattori della Smithsonian Institution –, nel 1845 Elliott lo donò al National Institute (che nel suo Patent Office ospita un'importante collezione del patrimonio culturale americano) con la «fervente speranza» che di lì a poco potesse contenere «tutto ciò che è mortale del patriota ed eroe Andrew Jackson». Il presidente, nonostante la salute precaria – morì qualche mese dopo –, inviò a Elliott una risposta drastica diventata famosa:

> Non posso consentire che il mio corpo mortale venga sepolto in un ricettacolo preparato per un imperatore o re: lo vietano i miei sentimenti e princìpi repubblicani, lo vieta la semplicità del nostro sistema di governo. Qualsiasi monumento eretto per perpetuare la

memoria dei nostri eroi e statisti dovrebbe attestare l’economia e la semplicità delle nostre istituzioni repubblicane e la naturalezza dei nostri cittadini americani ... Non posso permettere che i miei resti siano i primi negli Stati Uniti a essere deposti in un sarcofago creato per un imperatore o un re.

1.3 Un sarcofago alternativo per le spoglie di Alessandro Severo. L’incisione di Piranesi del sarcofago (1756) nei Musei Capitolini di Roma mostra le figure dei defunti reclini sul coperchio e scene tratte dalla storia dell’eroe greco Achille scolpite sulla parte frontale.

Jackson era in una situazione difficile. Le accuse che gli erano state rivolte di comportarsi come un «Cesare» – con uno stile di populismo autocratico che pochi dei suoi successori avrebbero imitato – contribuirono

forse alla veemenza del suo rifiuto. Una cosa è certa: il presidente non aveva alcuna intenzione di correre il rischio di una sepoltura imperiale.[8]

Non essendo stato trovato nessun uso pratico, negli anni Cinquanta dell’Ottocento il sarcofago si trasferì dalla sua sede temporanea al Patent Office dello Smithsonian Museum, dove restò esposto sul Mall fino al momento in cui subì l’onta di essere relegato in un deposito. Ma anche quando il nesso archeologico con Alessandro Severo era stato ormai universalmente reciso (in realtà quel sarcofago era un tipico prodotto del Mediterraneo orientale romano e sarebbe potuto appartenere a chiunque fosse stato abbastanza danaroso per pagarlo), il rifiuto del manufatto da parte di Jackson, perché «realizzato per un imperatore o per un re», persistette nella sua storia e nella sua mitologia. Negli anni Sessanta del Novecento le parole del presidente americano vennero citate in un nuovo pannello informativo posto accanto al sarcofago, che portava come titolo «Tomba in cui Andrew Jackson RIFIUTÒ di essere sepolto» (è il messaggio che la coppia nella figura 1.1 è intenta a leggere).[9] Quel sarcofago era diventato, in altre parole, il simbolo dell’essenza prosaica del repubblicanesimo americano e del suo disgusto per il *bric-à-brac* volgare della monarchia e dell’autocrazia. Jackson si sarà anche macchiato di cesarismo, ma è difficile non essere dalla sua parte contro la «fervente speranza» di Elliott di procurarsi un inquilino prestigioso per la celebrità del suo sarcofago.

Dal sepolcro ai ritratti

Proprio di queste storie di scoperte, identificazioni sbagliate, speranze, delusioni, controversie, interpretazioni e reinterpretazioni si occupa questo libro. Il resto del capitolo si lascerà alle spalle un paio di sepolture di marmo, un collezionista troppo zelante e un presidente inflessibile per gettare un primo sguardo alla gamma, vasta e sorprendente, dei ritratti di imperatori che un tempo punteggiavano l’antico mondo romano – in pasta modellabile, in pittura, in marmo e bronzo – e ad alcune opere e alcuni artisti che, dal Rinascimento in poi, hanno immaginato e ricreato quegli stessi imperatori. Metterà in discussione certezze diffuse su queste immagini, esplorando il confine, molto sfocato, fra i ritratti moderni e quelli

antichi (che cosa separa, o non separa, un busto di marmo scolpito duemila anni fa da uno di duecento anni fa?), e offrirà un assaggio di alcuni degli aspetti politici e religiosi di questi antichi governanti nell'arte moderna. Introdurrà anche Gaio Svetonio Tranquillo (Svetonio, in breve), l'antico scrittore che regalò al mondo la categoria dei «dodici Cesari», le cui parole aleggiano sui capitoli seguenti.

Ma la storia del trofeo di Elliott ha già evidenziato alcune delle linee di ricerca che guideranno il tema dell'intero libro. Anzitutto ci ricorda quanto sia cruciale – anche se può sembrare ovvio – l'accuratezza. Le immagini degli imperatori hanno viaggiato per il mondo – quello noto allora – fin dall'antichità, sono andate perdute, sono state riscoperte e confuse l'una con l'altra: noi non siamo i primi ad avere difficoltà a distinguere i nostri Caligola dai nostri Nerone. I busti di marmo sono stati rimodellati o attentamente modificati per trasformare un imperatore in un altro, e ne sono comparsi sempre di nuovi, e ne compaiono anche ora, in un processo senza fine di copie piuttosto accurate, adattate e ricreate. Non solo. In più casi di quanto si sia disposti ad ammettere, dal Rinascimento in poi gli studiosi moderni e i collezionisti hanno tendenziosamente re-identificato come Cesari autentici i ritratti di anonimi dignitari e attribuito a vite e sepolture normalissime fasulli collegamenti imperiali. Il sarcofago di «Alessandro» è un esempio classico della scia di inutili falsità e fantasie, che segue l'attribuzione del nome sbagliato all'oggetto sbagliato.

In secondo luogo, quel trofeo ci ricorda che le attribuzioni errate non si lasciano spazzare via con tanta facilità, e che si può anche esagerare con il purismo archeologico. L'identità sbagliata al cuore della vicenda del sarcofago di «Alessandro» è di per sé storicamente significativa: dopotutto, senza di essa non ci sarebbe nessuna storia. E questa non è che una delle tante identità attribuite erroneamente a «imperatori» fra virgolette, che nel corso dei secoli hanno avuto un ruolo di primo piano nel rappresentare il volto del potere di Roma e nell'aiutare la modernità a dare un senso agli antichi dinasti e alle antiche dinastie. Piranesi, etichettando con convinzione il sarcofago capitolino, gli conferì un nesso con la coppia imperiale, che non è stato del tutto cancellato per il fatto di essere semplicemente «sbagliato». Sono pronta a scommettere che più di una delle immagini importanti e influenti riprodotte in queste pagine abbia con i propri soggetti storici un legame non più stretto di quello che il vero Alessandro aveva con

il «suo» sarcofago (o i suoi sarcofagi). Questo è un libro tanto sugli imperatori quanto sugli «imperatori» fra virgolette.

L'aspetto più interessante, però, della storia di Jackson e del sarcofago è che, evidentemente, per il presidente americano quel blocco di marmo antico *significava* qualcosa. I suoi supposti legami con un imperatore romano alludevano all'autocrazia e a un sistema politico in contraddizione con i valori repubblicani che il presidente proclamava di abbracciare, ed erano la causa di tutta l'indignazione che quell'uomo ormai morente riusciva a esprimere. Questa vicenda ammonisce anche noi, oggi, a non sottovalutare le raffigurazioni degli imperatori romani. Dopotutto, poco meno di un secolo dopo la morte di Jackson, Benito Mussolini arruolò Giulio Cesare e il suo successore, l'imperatore Augusto, sotto le bandiere del suo progetto fascista e restaurò l'imponente mausoleo di Augusto nel centro di Roma come monumento, almeno indirettamente, a se stesso. E questa non era una semplice operazione di cosmesi.

È vero che gran parte di noi – me compresa, ogni tanto, lo confesso – tende a passare davanti alle file di teste imperiali nei musei degnandole tutt'al più di un'occhiata frettolosa (fig. 4.12). Anche oggi, mentre il significato di alcune statue pubbliche viene sempre più, e a volte con violenza, contestato, si tende a pensare che le serie dei dodici Cesari che dal Quattrocento in poi hanno decorato le case e i giardini delle élite europee (e, successivamente, con buona pace di Jackson, anche di quelle americane) siano state poco più che un comodo *status symbol*, un facile legame con le presunte glorie del passato di Roma; oppure una «carta da parati costosa» per case aristocratiche o aspiranti tali. In effetti, a volte non erano nient'altro che questo. Già intorno alla metà del Cinquecento si producevano rotoli di carta da parati con teste imperiali, pronta per essere tagliata e incollata per conferire a mobili o a muri altrimenti squallidi una patina preconfezionata di classe e cultura (fig. 1.4). Qualcosa di molto simile si può ancora comperare nei negozi più esclusivi di decorazione di interni.[10] Ma c'è dell'altro.

Nel corso della loro storia, le immagini degli antichi imperatori, come quelle più recenti di soldati e politici, hanno sollevato questioni imbarazzanti e fortemente connotate. Le immagini imperiali sono state sia innocui *status symbols*, sia oggetto di controversie. Lontanissime dall'essere un semplice legame con il passato classico, esse hanno posto

temi scottanti in materia di politica e autocrazia, cultura e moralità, e, naturalmente, di cospirazione e assassinio. La reazione di Andrew Jackson (i cui monumenti sono, proprio nel momento in cui scrivo, sotto la minaccia di essere abbattuti, perché legati alla schiavitù e non al cesarismo) ci invita a prestare attenzione all'aspetto destabilizzante di queste figure imperiali, pur ammantate, come spesso accade, dei cliché apparentemente familiari del potere.

1.4 Carta da parati tedesca (ca. 1555). Le due teste imperiali nei medaglioni sono sorrette da creature fantastiche e circondate da un fogliame stravagante. Il rotolo andava tagliato in strisce e incollato sulle pareti o sui mobili per fungere da bordo e aggiungere un tocco di classe.

Un mondo pieno di Cesari

Per centinaia di anni la raffigurazione degli imperatori romani mantenne impegnati, negli affari, e sicuramente annoiati e magari disgustati gli artisti e gli artigiani antichi. Era una produzione su vasta scala – migliaia e migliaia di immagini – che andava ben al di là delle teste marmoree e dei bronzi a grandezza naturale che l'espressione «ritratto imperiale» di solito suggerisce.[11] Realizzati in tutti i materiali, gli stili e gli idiomi, i nuovi esemplari avevano forme e dimensioni di ogni tipo. Alcune delle scoperte archeologiche più interessanti, effettuate in varie parti del mondo romano, riguardano frammenti di stampi per dolci. A prima vista è difficile individuarne il disegno, ma se li si guarda con attenzione ci si accorge che rappresentano il sovrano e la sua famiglia. Appartenuti un tempo al repertorio di utensili delle cucine romane e dei pasticcieri, avranno sicuramente permesso di sfornare biscotti e delizie varie con la faccia dell'imperatore da infilare direttamente nella bocca dei sudditi: un imperatore così buono che lo si poteva addirittura mangiare![12] Ma c'erano anche cammei squisiti, cere a buon mercato e modellini lignei, facce dipinte sui muri o su pannelli portatili (un po' come si fa oggi con i ritratti pittorici), per non parlare delle teste miniaturizzate sulle monete d'oro, d'argento e di bronzo.

Gli artisti antichi rispondevano alle richieste di mercati di ogni genere e a un'ampia gamma di mecenati e consumatori. Ornavano le residenze e le tombe imperiali con i volti del potere dinastico; fornivano alle autorità romane le immagini dell'imperatore e della sua famiglia da inviare a sudditi lontani, che non li avrebbero mai visti in carne e ossa; soddisfacevano i desideri delle comunità locali, desiderose di erigere statue imperiali nei templi e nelle piazze cittadine per dimostrare la propria lealtà a Roma (nonché la propria adulazione servile), e anche di tutti i cittadini normali, che comperavano le miniature degli imperatori come souvenir o come ornamenti casalinghi, più o meno come accade oggi con i ninnoli posti sulla mensola del camino o sul tavolo del salotto.[13]

Di quella congerie di immagini è rimasta soltanto una piccola parte, anche se, grazie agli sforzi degli antiquari e degli archeologi, quelle venute alla luce finora sono molto più numerose di quante se ne conoscessero prima del Rinascimento. Anche così, comunque, le cifre sono impressionanti e dovrebbero sorprenderci più di quanto non accada. I rischi della familiarità sono tali che tendiamo a dare per scontato il fatto di potere,

a distanza di un paio di millenni, guardare negli occhi tanti sovrani antichi. La ventina di ritratti di Alessandro Severo – più altri venti di Giulia Mamea – non sono che una piccola frazione del totale. Nel caso di Augusto, senza tener conto delle monete e dei cammei, e di una miriade di attribuzioni sbagliate, le immagini contemporanee o quasi contemporanee in marmo e in bronzo, identificate con sufficiente certezza e ritrovate in tutto l'impero, dalla Spagna a Cipro, sono più di duecento, cui va aggiunta una novantina di raffigurazioni della moglie Livia, che fu anche più longeva del marito (figg. 2.9, 2.10, 2.11 e 7.3). Secondo una stima ragionevole, ma niente più che una stima, queste cifre rappresentano l'1 percento, se non meno, del totale originale, che doveva aggirarsi fra i venticinque e i cinquantamila ritratti.[14]

Che questo calcolo approssimativo sia più o meno giusto, di fatto ciò che possediamo oggi non è sicuramente un campione rappresentativo di quello che c'era una volta. La dilapidazione e la distruzione non colpiscono tutti i materiali allo stesso modo. Le statue metalliche sono sempre state soggette a essere riutilizzate, e, per definizione, più il mezzo è effimero, più debole è la traccia archeologica che lascia. Nella sua autobiografia (*Res Gestae*) Augusto accenna a un'ottantina di sue statue «d'argento» nella sola città di Roma. Oggi, invece, nella ritrattistica imperiale il numero delle teste marmoree è indubbiamente sproporzionato rispetto al resto, per la semplice ragione che quasi tutte le versioni auree e argentee di un tempo, e anche molte di quelle bronzee, sono state prima o poi fuse o riciclate. Sono diventate nuove opere d'arte, denaro contante o, nel caso del bronzo, macchine e munizioni militari.[15]

Altri materiali, come la pittura, sono scomparsi senza bisogno di analoghi interventi aggressivi. I ritratti dipinti sono in genere le maggiori vittime dell'arte classica, sopravvissuti soltanto in condizioni molto particolari, come le sabbie asciutte dell'Egitto, che hanno conservato le facce evocative – e spesso di una «modernità» sconcertante – dei morti sul rivestimento decorativo delle bare delle mummie romane.[16] Dall'Egitto proviene anche un'immagine suggestiva dell'imperatore Settimio Severo e della sua famiglia. Dipinta intorno al 200 d.C., si potrebbe pensare che sia un esemplare unico, se alcuni testi scritti non alludessero al fatto che faceva parte di una tradizione molto più ampia, anche se ora quasi interamente perduta (fig. 1.5). Un antico inventario, conservato su un frammento di

papiro, sembra elencare una serie di «piccoli dipinti» di imperatori che nel III secolo d.C. erano esposti in diversi templi egizi, e, in un'occasione, il precettore dell'imperatore Marco Aurelio accenna ai ritratti «mal pitturati» e ridicolmente irriconoscibili del suo pupillo, che aveva visto presso i «prestasoldi, nelle botteghe, sulle bancarelle ... e ovunque». Queste parole dell'insegnante, oltre a rivelare un disprezzo snobistico per l'arte popolare, lasciano intravedere l'onnipresenza della ritrattistica imperiale. [17]

1.5 La famiglia di Settimio Severo, il primo imperatore romano originario dell'Africa (regnò dal 193 al 211 d.C.). In alto a destra, Settimio con accanto la moglie Giulia Domna, prozia di Alessandro Severo (alla sua sinistra); in basso a destra, il figlio maggiore Caracalla e, a sinistra, il figlio minore Geta. Il dipinto ha avuto una storia avventurosa. Oggi misura circa 30 centimetri di diametro, ma è stato tagliato da un originale molto più ampio. La faccia di Geta, ucciso nel 211 per ordine di Caracalla, è stata cancellata deliberatamente.

E tuttavia, gran parte delle immagini che vediamo oggi non sono «romane» nel senso cronologico del termine, ma sono state prodotte molti secoli dopo il crollo dell'impero romano d'Occidente. Fra di esse ci sono alcuni sorprendenti ritratti medievali: l'imperatore Nerone con un diavoletto azzurro sulla schiena in una vetrata della cattedrale di Poitiers, per esempio, è una vignetta umoristica del XII secolo (fig. 1.6), così come, in uno straordinario processo di reinvenzione creativa, gli esecutori della Croce di Lotario insufflarono verso l'anno Mille nuova vita in un cammeo di Augusto, incorporandolo in un contesto totalmente diverso e facendolo, per così dire, «rimare» con il ritratto sottostante del re carolingio Lotario, che regnò nel IX secolo e diede il nome alla Croce (fig. 1.7).[18] Ma è a partire dal Quattrocento, prima in tutta Europa e poi anche altrove, che gli imperatori vengono riprodotti, imitati e immaginati di nuovo su una scala probabilmente non molto lontana da quella della produzione antica, e con una varietà anche più pittoresca.

Le schiere di busti marmorei facevano sicuramente parte di questa moltitudine. Gli scultori e i relativi patroni si ispirarono ad alcuni dei più noti reperti della ritrattistica imperiale romana per adornare, con i loro Cesari di pietra, palazzi, ville, giardini e case di campagna: dalle ostentazioni dorate e in porfido che decoravano le sale ufficiali di Luigi XIV a Versailles (fig. 1.8) fino al più modesto contesto della Long Gallery (fig. 1.9) del castello di Powis in Galles – dove l'esibizione dei busti imperiali fu, apparentemente, fatta a spese di ornamenti essenziali, come tappeti, letti dignitosi e vino («scambierei i Cesari per qualche comodità» osservò irritato un visitatore nel 1793) – e alla soluzione anche più stravagante adottata nel castello di Bolsover nell'Inghilterra del Nord, con otto solenni imperatori disposti tutt'intorno a una grande fontana seicentesca, che facevano la guardia (o erano invece guardoni?) a una Venere nuda e quattro putti urinanti.[19]

1.6 Nerone in un piccolo pannello nella grande vetrata orientale della cattedrale di Poitiers in Francia. Vestito come un re medievale, ma con sotto il nome «Nero imperator» (un restauro moderno della scritta originaria), l’imperatore sembra dimentico del diavoletto sulla schiena, mentre gesticola verso il centro della vetrata, dove, su suo ordine, viene crocifisso san Pietro.

1.6 Nerone in un piccolo pannello nella grande vetrata orientale della cattedrale di Poitiers in Francia. Vestito come un re medievale, ma con sotto il nome «Nero imperator» (un restauro moderno della scritta originaria), l’imperatore sembra dimentico del diavoletto sulla schiena, mentre gesticola verso il centro della vetrata, dove, su suo ordine, viene crocifisso san Pietro.

I pittori, intanto, ricoprivano le pareti e i soffitti delle case dei ricchi di ritratti imperiali su tela o su affreschi (e nessuna creazione fu tanto influente, come vedremo nel capitolo V, quanto la serie degli undici *Cesari* dipinti da Tiziano per Federico Gonzaga di Mantova negli anni Trenta del Cinquecento). Gli artisti non si ispiravano a nessun repertorio visivo antico, ma re-immaginavano i momenti cruciali della storia del dominio imperiale. Nell’arte romana superstite raramente un imperatore compare in uno scenario non standardizzato, che non sia un sacrificio, un trionfo, un gesto di beneficenza, un corteo o la caccia. Fra le poche eccezioni ci sono le immagini sulle colonne di Traiano e di Marco Aurelio, che illustrano dettagliatamente il ruolo dell’imperatore nelle campagne militari. Gli artisti della modernità, invece, hanno conferito forma visiva alle storie imperiali raccontate dagli scrittori antichi. Fra i temi più rappresentati ricordiamo *Virgilio legge l’«Eneide» ad Augusto e Ottavia*, *L’assassinio di Caligola* o il sempre macabro *Nerone davanti al cadavere della madre*, il cui assassinio aveva egli stesso ordinato (figg. 6.24, 7.12-13, 7.18-19). Questi imperatori furono, almeno fino all’Ottocento, così importanti nel repertorio di un artista che i trattati tecnici dell’arte davano istruzioni sul modo migliore di

rappresentarli, analogamente a quanto avveniva per le figure bibliche, i santi, gli dèi e le dee pagani e un assortimento di monarchi successivi. Gli studenti perfezionavano la propria tecnica copiando gessi di famosi busti imperiali (fig. 1.10), e negli esami delle scuole d’arte e nei concorsi venivano assegnati temi tratti dalle *Vite dei Cesari* di Svetonio.[20] Nel 1847, a Parigi, ai giovani artisti in gara per la conquista del prestigioso Prix de Rome fu chiesto di dimostrare il proprio talento dipingendo la *Morte dell’imperatore Vitellio*, torturato e trascinato fino al Tevere con un uncino. L’atroce linciaggio di un occupante fugace del trono imperiale durante la guerra civile che seguì la caduta di Nerone nel 68 d.C. aveva forse risonanze con la politica rivoluzionaria europea degli anni Quaranta dell’Ottocento, anche se alcuni criticarono la scelta, ritenendola dannosa per la mente e il talento dei giovani pittori (fig. 6.20).

1.7 Questa croce preziosa è usata ancora oggi durante le cerimonie nella cattedrale di Aquisgrana. Si tratta di un insieme complesso: la base è del Trecento; la croce risale indicativamente all’anno Mille, ma nella parte inferiore racchiude il sigillo di re Lotario di poco antecedente, mentre al centro contiene un cammeo del I secolo d.C. con l’imperatore Augusto.

1.7 Questa croce preziosa è usata ancora oggi durante le cerimonie nella cattedrale di Aquisgrana. Si tratta di un insieme complesso: la base è del Trecento; la croce risale indicativamente all’anno Mille, ma nella parte inferiore racchiude il sigillo di re Lotario di poco antecedente, mentre al centro contiene un cammeo del I secolo d.C. con l’imperatore Augusto.

1.8 Considerati un tempo autentici pezzi antichi, i due gruppi dei dodici Cesari a Versailles furono creati nel Seicento. A sinistra, Augusto, in una delle due serie acquistate da Luigi XIV dalla collezione del cardinale Mazzarino; a destra, un Domiziano anche più sfarzoso, con drappeggi dorati, appartenente all’altra serie.

1.8 Considerati un tempo autentici pezzi antichi, i due gruppi dei dodici Cesari a Versailles furono creati nel Seicento. A sinistra, Augusto, in una delle due serie acquistate da Luigi XIV dalla collezione del cardinale Mazzarino; a destra, un Domiziano anche più sfarzoso, con drappeggi dorati, appartenente all’altra serie.

1.9 Agli inizi del Novecento gli imperatori del castello di Powis furono tolti dai loro piedistalli, dopo quasi trecento anni, per motivi di conservazione. Nella foto si vedono i pesanti busti di marmo, alti più di un metro, durante il trasporto. Fra gli imperatori esibiti come oggetti d’arte e la loro quasi trasformazione in pazienti d’ospedale il contrasto è forte.

1.9 Agli inizi del Novecento gli imperatori del castello di Powis furono tolti dai loro piedistalli, dopo quasi trecento anni, per motivi di conservazione. Nella foto si vedono i pesanti busti di marmo, alti più di un metro, durante il trasporto. Fra gli imperatori esibiti come oggetti d’arte e la loro quasi trasformazione in pazienti d’ospedale il contrasto è forte.

1.10 Michael Sweerts, Disegno del ragazzo davanti al busto di un imperatore romano (ca. 1661). Il busto è quello di Vitellio (fig. 1.24), l’imperatore tristemente noto per la gola, l’immoralità e il sadismo. L’artista voleva forse suscitare nell’osservatore un senso di disagio nel vedere un innocente costretto a esercitarsi disegnando un simile mostro?

1.10 Michael Sweerts, *Disegno del ragazzo davanti al busto di un imperatore romano* (ca. 1661). Il busto è quello di Vitellio (fig. 1.24), l’imperatore tristemente noto per la gola, l’immoralità e il sadismo. L’artista voleva forse suscitare nell’osservatore un senso di disagio nel vedere un innocente costretto a esercitarsi disegnando un simile mostro?

Ma non di sola scultura e pittura si tratta. Gli imperatori hanno trovato posto quasi ovunque, in qualsiasi materiale, dall’argento alla cera. Sono stati trasformati in calamai e candelieri (fig. 1.11), compaiono negli arazzi, nelle decorazioni pop-up delle feste rinascimentali e persino sulle spalliere di una pregevole serie cinquecentesca di sedie (fig. 1.12) per sala da pranzo (il problema di quale ospite far sedere sulla sedia di Caligola o Nerone avrà sicuramente reso più eccitante l’assegnazione dei posti).[21] La serie di squisiti cammei dei dodici Cesari, che un ufficiale dell’Armada spagnola, affondato con la sua nave, la *Girona*, nel 1588 (fig. 1.13), portava appesa al collo, è sicuramente quanto di più diverso si possa immaginare dai grandi busti imperiali di maiolica prodotti nell’Ottocento da una famosa fabbrica di ceramisti italiani (fig. 1.14).[22] Credo che in tutta la storia mondiale non ci sia un sovrano ritratto in modo più vistoso di questo Tiberio.

1.11 Calamaio bronzeo del Cinquecento, che riproduce la statua equestre di Marco Aurelio (161-180 d.C.), esposta per secoli nella piazza del Campidoglio a Roma e ora nei Musei Capitolini. L'intera figura misura appena 23 centimetri; l'inchiostro era contenuto nel piccolo recipiente a conchiglia ai piedi del cavallo.

1.11 Calamaio bronzeo del Cinquecento, che riproduce la statua equestre di Marco Aurelio (161-180 d.C.), esposta per secoli nella piazza del Campidoglio a Roma e ora nei Musei Capitolini. L'intera figura misura appena 23 centimetri; l'inchiostro era contenuto nel piccolo recipiente a conchiglia ai piedi del cavallo.

Le immagini imperiali non dimoravano soltanto fra le élite e nei loro palazzi prestigiosi: i Cesari decoravano anche le abitazioni delle classi medie con stampe prodotte in serie e modeste plaquette. E non tutte hanno un aspetto austero e grave: ce ne sono anche di carattere satirico e giocoso. William Hogarth usò gli imperatori romani per decorare le pareti della taverna nel suo ciclo pittorico *La carriera di un libertino* (e giustamente, in mezzo a tanta dissipazione, l'unico volto reso riconoscibile dall'autore fra i tanti sulle pareti è quello di Nerone) (fig. 1.15). Parecchie centinaia di anni prima di Hogarth, nella Verona trecentesca, un artista giocoso o scontento tracciò sul muro pronto per essere affrescato una deliziosa caricatura imperiale, sovrastata da una serie di ritratti imperiali, che sono fra i più antichi della modernità a essersi conservati (fig. 1.16).[23]

Gli imperatori hanno avuto anche un ruolo molto più ampio di quanto si tenda spesso a pensare in tutta una serie di dibattiti culturali, ideologici e religiosi. La ragione principale per cui Nerone compare nella vetrata di Poitiers è che, fra le sue tante persecuzioni, egli avrebbe mandato a morte anche i santi Pietro e Paolo. Ed è in questo stesso ruolo che l'imperatore si staglia sulle enormi porte di bronzo della basilica di San Pietro a Roma, che, realizzate nel Quattrocento dallo scultore, architetto e teorico Filarete per l'antica basilica di Costantino, furono tra i pochissimi elementi del vecchio edificio a essere incorporati nel nuovo.[24] Ma se era Nerone quale Anticristo ad accogliere, allora come ora, i visitatori in uno dei luoghi più sacri della cristianità, ci sono stati anche tentativi costruttivi di conciliare la storia di Gesù con quella degli imperatori. Uno dei soggetti più popolari

nella prima fase della pittura moderna – se ne trovano esempi non riconosciuti in quasi tutte le principali gallerie d’arte occidentali – è la visione del bambino Gesù avuta da Augusto. Questa straordinaria finzione devota ritrae l’imperatore che consulta, nel giorno della nascita di Cristo, una profetessa pagana, per chiederle due cose: ci sarà mai qualcuno al mondo più potente di me? E poi devo lasciarmi venerare come un dio? A fornirgli la risposta è la miracolosa comparsa della Vergine con il Bambino nel cielo sopra Roma (fig. 1.17).[25]

Gli imperatori vengono ricreati e dotati di nuove energie persino in questo nostro tempo. Benché quasi tutti gli esempi citati finora precedano il Novecento, i Cesari sono un idioma riconoscibile anche nella cultura contemporanea. Si realizzano ancora ragguardevoli busti imperiali, dotati di un loro significato. Per esempio, nella *Dolce vita* di Federico Fellini, le teste imperiali, antiche e moderne, compaiono ripetutamente allo scopo di suggerire un nesso fra la decadenza della Roma del secondo Novecento e quella del passato.[26] E gli imperatori sono presenti anche nelle immagini popolari. Le vignette politiche odierne, che raffigurano i loro sfortunati bersagli con la corona d’alloro in testa, la lira in mano e la città che brucia sullo sfondo, non sono che un esempio fra i tanti. Il potere commerciale dei Cesari viene ancora sfruttato in Inghilterra nelle insegne dei pub «Emperor» e nelle etichette della birra, e c’è non poca consapevole ironia nel marchio di fiammiferi Nerone e nei calzoncini dei pugili. Nel frattempo i produttori di souvenir continuano a sfornare monete di cioccolato con la testa dei Cesari, proprio come facevano i pasticcieri romani con i loro biscotti imperiali. Anche oggi gli imperatori sono buoni da mangiare.

1.12 Una delle dodici sedie eseguite per il principe elettore di Sassonia nel 1580 circa. Su ogni spalliera c’era il ritratto di un imperatore romano della serie completa dei dodici Cesari. Qui si vede Caligola, su uno sfondo lussuoso di dorature e pietre semipreziose.

1.12 Una delle dodici sedie eseguite per il principe elettore di Sassonia nel 1580 circa. Su ogni spalliera c’era il ritratto di un imperatore romano della serie completa dei dodici Cesari. Qui si vede Caligola, su uno sfondo lussuoso di dorature e pietre semipreziose.

1.13 Nel naufragio della nave spagnola Girona avvenuto al largo della costa irlandese nel 1588 morirono oltre mille persone. Il medaglione apparteneva a una catena portata al collo da una delle vittime più ricche, comprendente dodici ritratti imperiali come questo in lapislazzuli, con montatura in oro e perle, alto ciascuno più di 4 centimetri.

1.13 Nel naufragio della nave spagnola *Girona* avvenuto al largo della costa irlandese nel 1588 morirono oltre mille persone. Il medaglione apparteneva a una catena portata al collo da una delle vittime più ricche, comprendente dodici ritratti imperiali come questo in lapislazzuli, con montatura in oro e perle, alto ciascuno più di 4 centimetri.

1.14 Imperatori a colori. Tiberio (il nome è scritto sul basamento) è uno degli almeno quattordici sovrani romani prodotti in ceramica smaltata ad alta temperatura da una ditta di ceramisti italiani, la Minghetti di Bologna, verso la fine dell’Ottocento. Questi imponenti pezzi da esposizione, alti un metro, sono sparsi per il mondo, dal Regno Unito all’Australia.

1.14 Imperatori a colori. Tiberio (il nome è scritto sul basamento) è uno degli almeno quattordici sovrani romani prodotti in ceramica smaltata ad alta temperatura da una ditta di ceramisti italiani, la Minghetti di Bologna, verso la fine dell’Ottocento. Questi imponenti pezzi da esposizione, alti un metro, sono sparsi per il mondo, dal Regno Unito all’Australia.

1.15 Un’incisione del dipinto di William Hogarth degli anni Trenta del Settecento, La taverna o l’Orgia, della serie La carriera di un libertino, sul declino di Thomas Rakewell, qui stravaccato sulla sedia all’estrema sinistra. In alto sulla parete, appena visibili, ci sono i ritratti degli imperatori romani, con i volti tutti cancellati, tranne quello del depravato Nerone (secondo sulla destra, fra Augusto e Tiberio), che compare quale emblema di ciò che accade sotto.

1.15 Un’incisione del dipinto di William Hogarth degli anni Trenta del Settecento, *La taverna* o l’*Orgia*, della serie *La carriera di un libertino*, sul declino di Thomas Rakewell, qui stravaccato sulla sedia all’estrema sinistra. In alto sulla parete, appena visibili, ci sono i ritratti degli imperatori romani, con i volti tutti cancellati, tranne quello del depravato Nerone (secondo sulla destra, fra Augusto e Tiberio), che compare quale emblema di ciò che accade sotto.

1.16 Questo piccolo schizzo di un imperatore con il tipico naso «romano» è emerso sotto l’intonaco delle pitture degli anni Sessanta del Trecento, nel Palazzo degli Scaligeri a Verona, che ritraggono gli imperatori romani e le relative consorti (fig. 3.7g). Lo schizzo, forse di Altichiero o di un suo aiutante, non è un disegno preparatorio, bensì un commento satirico sul tema serioso della decorazione.

1.16 Questo piccolo schizzo di un imperatore con il tipico naso «romano» è emerso sotto l’intonaco delle pitture degli anni Sessanta del Trecento, nel Palazzo degli Scaligeri a Verona, che ritraggono gli imperatori romani e le relative consorti (fig. 3.7g). Lo schizzo, forse di Altichiero o di un suo aiutante, non è un disegno preparatorio, bensì un commento satirico sul tema serioso della decorazione.

1.17 L’apparizione della Sibilla a Cesare Augusto, il grande dipinto di Paris Bordone, risale alla metà del Cinquecento. Al centro di una grande struttura architettonica, l’imperatore si inginocchia con accanto la profetessa («Sibilla»). Nel cielo appare la visione della Vergine Maria e del bambino Gesù. La tela ha viaggiato molto fra le élite europee. Appartenuta un tempo al cardinale Mazzarino, è poi diventata proprietà di sir Robert Walpole a Houghton Hall (Inghilterra) e infine è stata venduta a Caterina la Grande di Russia.

1.17 *L’apparizione della Sibilla a Cesare Augusto*, il grande dipinto di Paris Bordone, risale alla metà del Cinquecento. Al centro di una grande struttura architettonica, l’imperatore si inginocchia con accanto la profetessa («Sibilla»). Nel cielo appare la visione della Vergine Maria e del bambino Gesù. La tela ha viaggiato molto fra le élite europee. Appartenuta un tempo al cardinale Mazzarino, è poi diventata proprietà di sir Robert Walpole a Houghton Hall (Inghilterra) e infine è stata venduta a Caterina la Grande di Russia.

Antico e moderno

Questo libro è, inevitabilmente, bifocale. Si occupa in particolare di ricostruzioni moderne degli imperatori romani nel corso degli ultimi seicento anni, senza però mai perdere di vista le immagini antiche, perché, com’è ovvio, un Giulio Cesare, un Augusto o un Nerone moderno non

potranno mai essere interamente separati dai loro antichi predecessori. Per varie ragioni.

Tanto per cominciare, fra il vecchio e il nuovo esiste un'influenza reciproca e inestricabile. Le immagini moderne degli imperatori sono quasi sempre state, prevedibilmente, prodotte per imitazione dei prototipi antichi o per reazione a essi. Questo discorso vale, com'è ovvio, per molti temi artistici classicheggianti. Qualsiasi nuova versione di Giove o di Venere, di un'innocente Naiade o di un satiro assatanato, è il prodotto di un qualche dialogo dell'arte moderna con quella dell'antichità. Ma nel nostro caso il dialogo è particolarmente intenso. Le convenzioni moderne su quale sia l'aspetto di molti imperatori (dall'elegante profilo classico di Augusto alla barba ispida di Adriano) discendono spesso da uno studio meticoloso di ciò che resta dell'arte e della letteratura romane. Nel contempo, però, le nuove raffigurazioni hanno influenzato il nostro modo di vedere, e riconoscere, le controparti antiche. Prima ancora di posare lo sguardo su un ritratto romano di Giulio Cesare, quasi tutti gli archeologi e storici dell'arte odierni si sono imbattuti nel suo volto nei fumetti di *Asterix* o in qualche film comico (la mia prima esperienza è stata il film *Carry on Cleo*[a] [figg. 1.18h e 1.18i]). Tre secoli fa furono probabilmente le figure dei Cesari dipinte da Tiziano e riprodotte in infinite stampe a diffondere un analogo modello popolare del loro aspetto (cap. V). Giusto o sbagliato che sia, si può star certi che quasi tutti i nostri contemporanei hanno in testa un prototipo delle figure imperiali più note prima ancora di trovarsi di fronte a una scultura, un cammeo o una moneta romana qualsiasi. Noi vediamo l'antico attraverso il moderno.[27]

Ma le connessioni fra l'antico e il moderno sono ancora più profonde e conferiscono un carattere distintivo all'intera questione. Nella scultura in marmo, in particolare, è a volte impossibile stabilire se un determinato esemplare sia stato eseguito al tempo dell'antica Roma o magari due migliaia di anni dopo. Johann J. Winckelmann – che fu il primo a ideare uno schema cronologico ragionevolmente plausibile per l'arte antica – lamentava già, più di due secoli e mezzo fa, la grande difficoltà, soprattutto nel caso delle «teste», di «stabilire la differenza fra il vecchio e il nuovo, l'autentico e il restaurato». E da allora non c'è stata tecnica moderna per quanto sofisticata né magia scientifica che sia riuscita a facilitare il compito.[28] Ecco perché, oltre ai circa duecento ritratti di Augusto generalmente accettati come antichi, ce ne sono almeno altri quaranta che

continuano a spostarsi avanti e indietro fra la categoria dell'«antico» e quella del «moderno». Questi ritratti appartengono a un genere che mi affascina: sono un ibrido di «antico e moderno».

Esemplare, a questo proposito, è la storia di una famosa scultura del Getty Museum, che è ancora in attesa di una datazione definitiva, conclusiva, benché nel 2006 le siano stati dedicati una mostra speciale e un convegno. Si tratta del busto dell'imperatore Commodo, un appassionato gladiatore dilettante, che fu assassinato nel 192 d.C. ed è stato l'antieroe nel film *Il gladiatore* di Ridley Scott. Dopo quasi due secoli trascorsi in una collezione di aristocratici inglesi, nel 1992 fu acquistato dal Getty e ritenuto un prodotto dell'Italia del Cinquecento a imitazione degli antichi ritratti dello stesso imperatore. A partire da quel momento, il busto è stato variamente riclassificato. È stato considerato un'opera più tarda, un'opera settecentesca, ma anche un ritratto originale del II secolo d.C., e a volte relegato in qualche limbo incerto fra le tre classificazioni (fig. 1.19). [29]

Non esistono pressoché criteri per stabilire con assoluta certezza una data. Gli strumenti e le tecniche utilizzati dagli scultori sono rimasti quasi gli stessi dal II al XVIII secolo, e spesso hanno prodotto risultati più o meno identici (specialmente su una scala relativamente compatta come quella del busto, che, rispetto alla figura completa, offre minori possibilità di indizi sulla data).

1.18 a) L'imperatore Tito nel film La dolce vita di Federico Fellini (1960);

1.18 *a*) L'imperatore Tito nel film *La dolce vita* di Federico Fellini (1960);

b) Chris Riddell, caricatura di Gordon Brown (allora primo ministro britannico) come Nerone (2009);

b) Chris Riddell, caricatura di Gordon Brown (allora primo ministro britannico) come Nerone (2009);

c) L’insegna di un pub di Cambridge, raffigurante una statua di Nicolas Coustou, commissionata nel 1696;

c) L’insegna di un pub di Cambridge, raffigurante una statua di Nicolas Coustou, commissionata nel 1696;

d) La birra Augustus della birreria Milton a Cambridge;

d) La birra Augustus della birreria Milton a Cambridge;

e) Pubblicità dei boxer Nerone;

e) Pubblicità dei boxer Nerone;

f) I «fiammiferi Nerone» dei Musei Capitolini;

f) I «fiammiferi Nerone» dei Musei Capitolini;

g) Testa di Augusto su una moneta di cioccolato;

g) Testa di Augusto su una moneta di cioccolato;

h) Kenneth Williams come Giulio Cesare in Carry on Cleo (1964);

h) Kenneth Williams come Giulio Cesare in *Carry on Cleo* (1964);

i) Cesare nella serie di Asterix di René Goscinny e Albert Uderzo.

i) Cesare nella serie di *Asterix* di René Goscinny e Albert Uderzo.

Neppure il materiale è d’aiuto, perché il busto del Getty è scolpito in un marmo di matrice italiana, che è stato estratto in quasi tutte le epoche storiche a partire dal I secolo a.C. Per di più non esistono documenti su come, quando e da dove l’opera è arrivata in Inghilterra. La discussione ruota ormai intorno a ipotesi intuitive e a osservazioni microscopiche. Tracce di depositi minerali nelle fessure (indicanti che il busto potrebbe essere stato interrato) e segni che forse a un certo punto è stato «dissotterrato» (cosa più probabile se è molto antico) fanno oggi presumere che l’opera risalga al mondo romano antico. Ma queste sono soltanto «supposizioni». Anche se l’opinione prevalente tende a sospingerlo verso l’antichità – mentre scrivo, il busto è orgogliosamente esposto nella galleria romana del Getty Museum –, Commodo, da quando è stato acquistato, ha fatto il giro dell’intera collezione: a volte in mostra accanto a opere antiche, altre accanto a opere della modernità, a seconda dell’opinione del curatore sulla sua datazione, e altre volte ancora addirittura nascosto agli occhi dei visitatori, relegato nel crepuscolo del deposito.

Falsificazioni e contraffazioni – ossia tentativi fraudolenti di far sembrare antico un pezzo appena creato – aggiungono un’altra dimensione a questi enigmi. Il «*Commodo* del Getty», com’è chiamato di solito, non è un falso in questo senso. Anche supponendo che sia stato scolpito nel Cinquecento, a imitazione di antecedenti romani, non esistono indizi che qualcuno abbia tentato a quel tempo di smerciarlo per antico, e se tentativi ci sono stati non hanno avuto grande successo, visto che, per quel che ne sappiamo, la possibile attribuzione al II secolo è stata avanzata solo di recente. Ma fra la quarantina di ritratti di Augusto, la cui antichità originaria è stata messa in dubbio, alcuni sono stati con ogni probabilità venduti con l’inganno e appartengono davvero alla categoria del «moderno». L’ipotesi più comune è che siano stati quasi tutti realizzati in Italia fra il XVI e il XIX secolo da abili artisti, che miravano al portafoglio di ricchi collezionisti e ingenui milord (specialmente, ma non esclusivamente, inglesi) a caccia di

ritratti antichi per le loro dimore ancestrali e i loro musei privati. Erano quelli gli uomini che «guardano con le orecchie», come li definì un famoso restauratore, scultore e mercante d'arte settecentesco, il quale, nel dare consigli a potenziali compratori, li metteva in guardia dalla deplorevole tendenza a lasciarsi suggestionare da venditori-imbonitori. [30]

1.19 Il Commodo del Getty. Nonostante le orribili storie raccontate su di lui, qui Commodo è rappresentato, quasi a grandezza naturale, come un imperatore del tutto convenzionale della fine del II secolo d.C. Indossa la divisa militare e ha la tipica barba di molti regnanti dell'epoca (a differenza dei loro predecessori, sempre rasati). Tuttavia, se il busto sia antico o moderno, oppure un misto dei due, è ancora incerto.

1.19 Il *Commodo* del Getty. Nonostante le orribili storie raccontate su di lui, qui Commodo è rappresentato, quasi a grandezza naturale, come un imperatore del tutto convenzionale della fine del II secolo d.C. Indossa la divisa militare e ha la tipica barba di molti regnanti dell'epoca (a differenza dei loro predecessori, sempre rasati). Tuttavia, se il busto sia antico o moderno, oppure un misto dei due, è ancora incerto.

Ma distinguere non è facile neppure ora. La contraffazione è una categoria molto più ardua da individuare di quanto spesso si supponga, come dimostra platealmente una serie famosa di teste imperiali miniaturizzate, impresse su copie di monete e medaglie romane, prodotte nel Cinquecento da Giovanni da Cavino a Padova (fig. 1.20). Un tempo molte di esse erano considerate autenticamente antiche, ma in questo caso, a differenza di quello che accade con tanti busti di marmo, abbiamo la certezza che non lo sono: i «padovanini», come sono a volte chiamati i sesterzi di Cavino, hanno un peso diverso dai prototipi antichi, diversa è la lega metallica, la lavorazione è più delicata, e, infine, a dissipare anche gli ultimi eventuali dubbi è il fatto che possediamo le matrici e i punzoni con cui le medaglie sono state realizzate. Eppure, sui motivi della loro creazione c'è ancora disaccordo. Giovanni Cavino era un falsario, uno che aveva intenti fraudolenti? O invece produceva imitazioni eleganti senza nessun desiderio di imbrogliare, forse per attrarre collezionisti che non riuscivano a comperare gli originali cui aspiravano? Il giudizio, in sostanza, dipende da

come quelle medaglie venivano presentate e vendute, e non è escluso che i termini differissero a seconda delle circostanze. Che si tratti di scultura o di moneta, di cammeo o di medaglia, una «replica» onesta diventa un «falso», ossia disonesta, se e quando la si voglia far passare consapevolmente per qualcosa di diverso da ciò che è. Quella che per qualcuno è una squallida contraffazione, per altri può essere benissimo un prezioso facsimile. [31]

In altri casi, la distinzione fra antico e moderno è ancora più sfocata, e per diverse ragioni. Gran parte delle sculture marmoree antiche, riscoperte prima del tardo Ottocento, sono letteralmente ibridi o *works in progress*, nonostante le ottimistiche etichette museali che le definiscono. Certo, la loro origine romana è autentica, ma sono state ripulite in modo aggressivo, alterate, aggiustate e restaurate con molta immaginazione molto tempo dopo la loro nascita. Ed è altrettanto certo che ben poco della loro superficie originaria sarebbe potuto sopravvivere alle procedure raccomandate per la «pulitura» del marmo antico in un manuale artistico dei primi dell’Ottocento, in cui si prevedevano bagni acidi, cesellatura e pomice. [32] Se si escludono i ritrovamenti archeologici più recenti (e neppure questi ne sono del tutto immuni), gli imperatori di marmo che non hanno subìto qualche trattamento del genere sono pochissimi. Il *Commodo* del Getty potrebbe essere un prodotto relativamente minore di queste procedure: un’opera del II secolo d.C., *ri*emersa e *ri*pulita per conferirle – un millennio e mezzo dopo – una finitura nuova e levigata, con il risultato di moltiplicare le difficoltà di una datazione certa.

1.20 Un «padovanino» di Giovanni da Cavino (XVI secolo). Su un lato è ritratta Antonia, la madre dell’imperatore Claudio, sull’altro il figlio con il nome completo (Ti[berius] Claudius Caesar) e i titoli imperiali intorno al margine. Le lettere «S» e «C» sono l’abbreviazione di Senatus Consultus, e contrassegnano l’autorità del Senato nel conio di monete romane di questo tipo.

1.20 Un «padovanino» di Giovanni da Cavino (XVI secolo). Su un lato è ritratta Antonia, la madre dell’imperatore Claudio, sull’altro il figlio con il nome completo (Ti[berius] Claudius Caesar) e i titoli imperiali intorno al margine. Le lettere «S» e «C» sono l’abbreviazione di *Senatus Consultus*, e contrassegnano l’autorità del Senato nel conio di monete romane di questo tipo.

Altri esempi includono le numerose e austere teste imperiali romane che nel Cinquecento e successivamente furono inserite su lussuosi supporti, con panneggi vistosi, per renderle più appariscenti. La regola fondamentale è che, più il busto di un ritratto è splendente e a colori vivaci, meno probabile è che sia del tutto antico. A volte, però, ci sono stati adattamenti più creativi. Un controverso busto marmoreo di una giovane donna, ora al British Museum, è stato spesso identificato come Antonia, la madre dell’imperatore Claudio (che compare anche nella figura 1.20). E ci si è chiesti: è antico o moderno? Probabilmente è tutte e due le cose. È molto probabile che nel Settecento, con un procedimento cosmetico, una scultura originaria del I secolo d.C. sia stata resa «più sexy» per un compratore moderno, tagliando alcune parti delle vesti per farle più succinte e rendendo più profonda la scollatura. Non era certo questo il modo in cui i romani raffiguravano di solito le dame imperiali.[33]

1.21 Antico e moderno insieme: la testa di Alessandro Farnese dello scultore Ippolito Buzzi (morto nel 1634) è stata inserita sul corpo a grandezza naturale di una statua antica, ritenuta di Giulio Cesare. Come a sottolineare il nesso fra il signore della guerra del Cinquecento e l’antichità romana, il ritratto fu posto davanti al dipinto di una famosa vittoria militare nella Roma mitica delle origini, dove si trova ancora.

1.21 Antico e moderno *insieme*: la testa di Alessandro Farnese dello scultore Ippolito Buzzi (morto nel 1634) è stata inserita sul corpo a grandezza naturale di una statua antica, ritenuta di Giulio Cesare. Come a sottolineare il nesso fra il signore della guerra del Cinquecento e l’antichità romana, il ritratto fu posto davanti al dipinto di una famosa vittoria militare nella Roma mitica delle origini, dove si trova ancora.

Già nel Cinquecento alcuni critici e anche alcuni restauratori avevano cominciato a interrogarsi sulla legittimità dei restauri come mezzo per completare le antiche sculture ritrovate in frammenti. Quanti miglioramenti e aggiunte erano legittimi?, si chiedevano.Fino a che punto il restauratore doveva essere considerato un artista in proprio?[34] In alcuni ritratti, tuttavia, l’ibridismo divenne fine a se stesso. Nei Musei Capitolini di Roma, in una sala solenne al primo piano del Palazzo dei Conservatori, svetta da secoli

una statua marmorea a figura intera, il corpo avvolto in un’armatura romano-imperiale, con un braccio teso come se si rivolgesse alle legioni; la testa, al contrario, è nello stile di quella di un dinasta del Cinquecento e sembra provenire da un’altra epoca (fig. 1.21). Ed è proprio così, perché quella è la statua del signore della guerra Alessandro Farnese (il Gran Capitano, com’era chiamato, o persino il Grande Capo), eretta nel 1593, l’anno successivo alla sua morte. Il tronco apparteneva a un’antica statua romana, che al tempo si riteneva fosse di Giulio Cesare; il volto, invece, aveva i lineamenti tipici di Alessandro Farnese. Forse c’erano state delle ragioni pratiche dietro questo ibridismo, che ai nostri occhi pare un amalgama mal riuscito, tanto che pochissimi visitatori si fermano ad ammirarlo. Quella soluzione era infatti il risultato di una commissione che aveva tempi stretti e un bilancio contenuto, come chiariscono i documenti relativi al pagamento dello scultore. Ma c’era anche un’altra ragione: questa soluzione era una modalità visiva potente per sottolineare il nesso fra l’eroe moderno e l’antico passato. Il parallelismo tra Alessandro Farnese e Cesare era già stato fatto nell’orazione funebre. Ora quell’affinità veniva eternata nel marmo.[35]

La prassi adottata aveva dei precedenti già in epoca romana. Cesare non avrebbe di certo potuto lamentarsi del trattamento riservatogli da quanti intendevano «togliergli la faccia» (letteralmente) e «mettergliene una nuova» in onore di un suo ammiratore cinquecentesco. Secoli prima, altri ammiratori avevano fatto esattamente la stessa cosa. Alla fine del I secolo d.C., la testa di una famosa statua di Alessandro Magno nel centro di Roma era stata già rimpiazzata con quella di Giulio Cesare, come per innestare il conquistatore romano nella tradizione del suo predecessore: mettere Cesare, se non dentro i panni di Alessandro, almeno sul suo collo.[36] In entrambi i casi – quello di Cesare e quello del Gran Capitano – lo scopo era far sì che gli osservatori avessero simultaneamente la visione del vecchio e del nuovo: questa era arte antica-*e*-moderna.

Connessioni imperiali: da Napoleone e sua madre all’«Ultima cena»

Esiste anche una tradizione più complessa, più sottile e più infida, che riguarda l'introduzione di volti dell'antica Roma nella ritrattistica e nell'arte dell'età moderna, una tradizione che, a volte, si è ritorta contro l'artista o il suo modello. Ignorarla, come accade talora oggi, significa non cogliere vari livelli di significato. Un esempio molto indicativo e famoso è la scultura della madre di Napoleone, Letizia Bonaparte, che «Madame Mère», com'era spesso chiamata, aveva commissionato personalmente a Canova nel 1804.

Non che Canova si sia messo letteralmente a scalpellare un'opera antica, come lo scultore che ha dato un volto nuovo a Giulio Cesare per commemorare il Gran Capitano, ma il risultato è stato più o meno lo stesso, perché egli prese a modello la statua che ormai da due secoli se ne sta nel Palazzo Nuovo dei Musei Capitolini. A quel tempo si riteneva che ritraesse «Agrippina», una figura femminile che era stata al centro della famiglia imperiale nel I secolo d.C. (fig. 1.22).[37] Non tutti i critici colsero il significato dell'opera canoviana. Il confine fra l'imitazione creativa e la copia pura e semplice appariva loro troppo esile per lasciarli tranquilli, e così accusarono lo scultore di plagio. Altri però intuirono che la sua opera sollevava questioni più importanti: qual era l'Agrippina raffigurata nell'antica scultura? Con chi esattamente veniva collegata Madame Mère? E con quale messaggio?

L'enigma nasceva in parte dal fatto che c'erano state due Agrippine importanti nella famiglia imperiale del I secolo, ma i loro stereotipi erano diversissimi. La prima era la nipote virtuosa, anche se a volte tediosamente intransigente, dell'imperatore Augusto e la moglie dell'amato principe Germanico, di cui difese la memoria dopo il raccapricciante assassinio (organizzato, si diceva, dall'imperatore Tiberio, che ne era geloso). Quest'Agrippina fu poi esiliata, torturata, e nel 33 d.C. si lasciò morire – o fu fatta morire – di fame. La seconda era la sua scellerata figlia, Agrippina minore, così chiamata per distinguerla dalla maggiore, moglie dell'imperatore Claudio (che, si diceva, lei avrebbe mandato all'altro mondo nel 54 d.C. con un piatto di funghi avvelenati) e madre, amante incestuosa e infine vittima dell'imperatore Nerone (cfr. cap. VII).

I pareri su chi delle due rappresentasse la statua antica, la virtuosa o la malvagia, erano nettamente divisi, di solito in base alle simpatie politiche dei critici stessi, così come erano divisi i pareri su quale fosse il modello

seguito da Canova. Ma nell’uno e nell’altro caso, le implicazioni erano comunque nefaste per il figlio di Madame Mère, Napoleone. Una cosa infatti accomunava la buona e la cattiva Agrippina: la prole mostruosa, l’imperatore Nerone nel caso di Agrippina minore e l’imperatore Caligola nel caso della maggiore. Non pochi commentatori insinuarono che il bersaglio di Canova fosse proprio Napoleone. Quell’opera era dunque un esempio classico dell’inseparabilità dell’antico e del moderno: il fine non era plagiare ma associare Madame Mère a un modello romano. Anche in questo caso l’associazione fra antico e moderno provocò controversie e sgradite implicazioni politiche: il «dilemma Andrew Jackson» al quadrato.[38]

Nel 1818, dopo la caduta di Napoleone, il VI duca del Devonshire – un collezionista entusiasta di scultura contemporanea, fervido ammiratore di Canova e dotato della ricchezza necessaria per assecondare le sue passioni – comprò a Parigi la statua di Madame Mère. La madre di Napoleone non fu molto contenta di essere messa in vendita («lei» confessò, o millantò il duca, «si lamentò non poco che possedessi la sua statua»). Ma, lagnanze a parte, quel Canova divenne una delle attrazioni della sua collezione a Chatsworth nel nord dell’Inghilterra, dove, così scrisse nella guida per i visitatori della sua proprietà, egli andava di notte a farle visita «a lume di lampada».[39]

1.22 Canova andava in cerca di guai, modellando il ritratto della madre di Napoleone, Madame Mère, in modo così simile alla statua a grandezza naturale di Agrippina (ora nei Musei Capitolini). Ma di quale Agrippina si trattava? Era quella «buona» o il mostro che portava lo stesso nome? E tanta affinità non diceva forse qualcosa sulla donna ritratta o sul figlio? Paradossalmente, gli storici dell’arte moderni sono certi che la statua cui si è ispirato Canova non sia di una delle due Agrippine: lo stile e la tecnica la situano almeno un paio di secoli dopo (cfr. infra), ma l’identità sbagliata resiste ancora, in parte grazie a Canova.

1.22 Canova andava in cerca di guai, modellando il ritratto della madre di Napoleone, Madame Mère, in modo così simile alla statua a grandezza naturale di *Agrippina* (ora nei Musei Capitolini). Ma di

quale Agrippina si trattava? Era quella «buona» o il mostro che portava lo stesso nome? E tanta affinità non diceva forse qualcosa sulla donna ritratta o sul figlio? Paradossalmente, gli storici dell'arte moderni sono certi che la statua cui si è ispirato Canova non sia di una delle due Agrippine: lo stile e la tecnica la situano almeno un paio di secoli dopo (cfr. *infra*), ma l'identità sbagliata resiste ancora, in parte grazie a Canova.

Madame Mère non si è più mossa da Chatsworth, ammirata come capolavoro di Canova e insignita di un tocco in più di celebrità per i suoi legami napoleonici (il plinto su cui è posata proclama in latino, a caratteri cubitali, «Napoleonis Mater»). A ogni modo, qualunque cosa pensasse il duca dei precedenti antichi della scultura, ormai per quasi tutti i visitatori i legami con l'una o con l'altra Agrippina sono da tempo lettera morta, e con essi se n'è andata anche gran parte dell'interesse, della peculiarità e del *significato* di questa statua. Un'opera d'arte controversa, che un tempo risvegliava domande imbarazzanti sul carattere, la dinastia e il potere imperiali, si è adattata a un ruolo molto meno incisivo, quello di un ritratto geniale, circondato da un'aura napoleonica.

Eppure c'è molto da guadagnare a riportare in vita le connessioni classiche, qui come altrove. Si dice spesso, e giustamente, che gran parte dell'arte prodotta prima del tardo Ottocento, perlomeno in Occidente – non voglio affibbiare questa preoccupazione al resto del mondo –, non può che restare opaca per quanti non abbiano una conoscenza ragionevole della Bibbia e dei miti classici raccontati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, il poema latino che per secoli è stato quasi una Bibbia nelle botteghe degli artisti.[40] Lo stesso ragionamento vale anche per la conoscenza dei principali imperatori romani, dei loro vizi e virtù, della politica di potenza e degli aneddoti sul loro conto, che un tempo facevano parte del bagaglio culturale di artisti, mecenati e osservatori.

Naturalmente non bisogna esagerare. Ci sono sempre state persone ignare del mondo classico, o disinteressate, che forse non avevano il tempo, l'inclinazione, le risorse o il capitale culturale necessari per dedicarsi agli antichi governanti e alle loro storie, così come alle curiosità di Ovidio. Anche se gli studi classici non sono mai stati *interamente* il privilegio dei maschi bianchi e ricchi in modo così esclusivo come spesso si sostiene (la tradizione classica, per esempio, ha una sua storia tra le classi operaie

britanniche),[41] il retaggio classico non è (o non è stato) mai essenziale. Resta però il fatto che gran parte dell'arte europea parla in modi più interessanti, complessi e sorprendenti a chi se ne occupa avendo alle spalle quel patrimonio culturale, imperatori inclusi.

Un aspetto della questione è quello che riguarda, come nel caso del sarcofago di Alessandro Severo, gli aspetti tecnici dell'identificazione e dell'interpretazione. Come vedremo, ci sono alcuni casi molto curiosi di errori di identità da svelare, e (come le appariscenti ceramiche cui ho accennato) intere serie di figure imperiali, che un tempo erano un vanto e ora sono disperse in tutto il mondo, da rintracciare e ricomporre. Negli arazzi e nelle stampe ci sono scritte in latino, che sono state confuse, male interpretate o semplicemente non lette per una quantità di tempo imbarazzante. Prenderemo anche in considerazione i modi inattesi in cui la storia degli imperatori romani contribuisce ad approfondire il significato delle opere d'arte, persino di quelle che, come il ritratto di Madame Mère, a prima vista sembrano avere poco o niente a che vedere con la storia imperiale romana.

Qualcosa del genere accade con l'*Ultima cena* di Paolo Veronese. Dipinta per un ordine religioso di Venezia nel 1573, fu ribattezzata opportunamente *Convito in casa di Levi*, quando l'Inquisizione criticò l'inclusione di alcune figure, quali giocolieri, ubriaconi e tedeschi, che erano, a dir poco, non proprio ortodossi in un'*Ultima cena* cattolica (fig. 1.23). Nel grande quadro si staglia in primo piano un robusto cambusiere o, come lo chiamò il pittore, uno *scalco*, cioè l'addetto a tagliare la carne: vestito con una vistosa tunica a righe, appare come pietrificato, mentre fissa intensamente Gesù.[42] I lineamenti del viso – e non credo sia casuale – sono modellati su quelli di un ritratto dell'antica Roma allora esposto a Venezia, che si riteneva raffigurasse l'imperatore Vitellio, il cui assassinio sarebbe stato – due secoli e mezzo dopo – il tema proposto ai giovani artisti francesi del Prix de Rome.

Noto come il «*Vitellio* Grimani», perché appartenuto al cardinale Domenico Grimani, che lo lasciò alla città alla sua morte nel 1523, il ritratto era molto popolare fra gli artisti e i disegnatori, ed ebbe centinaia e centinaia di riproduzioni (fig. 1.24). È un modello in gesso di questa scultura che il ragazzo nell'illustrazione 1.10 è tutto intento a disegnare e che forse è incarnato anche in una delle figure più piccole sullo sfondo

dell’*Ultima cena* di Veronese.[43] Sicuramente, a tutti coloro che erano al corrente della fama di questo fugace personaggio sulla scena imperiale romana non sfuggiva l’ironia della sua presenza. Nel dipinto, infatti, un sosia di Vitellio, l’imperatore famoso per essere stato uno dei sovrani più crudelmente immorali nei suoi pochi mesi di regno, resta stregato alla vista di Gesù. E non è tutto. Un imperatore, la cui ghiottoneria si diceva fosse pari a quella dei più notori mangiatori di tutta la storia romana (la parola «vitelliano» fino a non molto tempo fa era sinonimo di «gastronomicamente insaziabile»), è stato convertito dal pittore in uno *scalco*, un maggiordomo. I ruoli, in altre parole, si sono rovesciati: da consumatore a servitore.

1.23 Questo enorme dipinto di Veronese – largo oltre 13 metri – fu realizzato per il refettorio di una confraternita veneziana. Benché al centro della tavola ci sia Gesù, ad attirare lo sguardo è la figura dello scalco, identico all’imperatore Vitellio. E Vitellio si nasconde anche dietro le fattezze dell’uomo in grigio, seduto vicino alla colonna in cima alle scale a sinistra.

1.23 Questo enorme dipinto di Veronese – largo oltre 13 metri – fu realizzato per il refettorio di una confraternita veneziana. Benché al centro della tavola ci sia Gesù, ad attirare lo sguardo è la figura dello *scalco*, identico all’imperatore Vitellio. E Vitellio si nasconde anche dietro le fattezze dell’uomo in grigio, seduto vicino alla colonna in cima alle scale a sinistra.

I più informati sugli antenati di Vitellio si accorgevano, probabilmente, di un’altra consonanza con la storia cristiana. Era stato proprio il padre di Vitellio, un certo Lucio Vitellio, governatore romano della Siria, a privare Ponzio Pilato del suo incarico in Giudea nel 36 d.C., pochi anni dopo gli eventi dipinti nel quadro.[44] È come se questa somiglianza imperiale anacronistica – l’imperatore era ancora adolescente al tempo dell’ultima cena di Gesù – fosse stata inclusa dal pittore nella scena biblica come un commento obliquo interno all’opera, un invito all’osservatore a cogliere ulteriori profondità nei suoi personaggi e nella sua narrazione. Lasciar cadere questo invito sarebbe un peccato.

Svetonio e i suoi dodici Cesari

Veronese e i suoi contemporanei conoscevano in genere Vitellio, direttamente o indirettamente, attraverso la sua vita, scritta nel II secolo d.C. da Gaio Svetonio Tranquillo. È nei suoi testi che avrebbero trovato molti dei racconti sensazionali sulla sua golosità e immoralità: la passione per le lingue di fenicottero e il cervello di fagiano, per esempio, ma anche per le esecuzioni, cui amava assistere. Svetonio, prima di cadere in disgrazia per uno scandalo che si diceva coinvolgesse Sabina, la moglie dell'imperatore, era stato il bibliotecario e il segretario generale dell'imperatore Adriano, e dunque conosceva la corte dall'interno. La *Vita* di Vitellio non è che una delle biografie dei primi dodici Cesari, in cui lo scrittore traccia la storia di un secolo e mezzo di governo autocratico a Roma. La narrazione svetoniana inizia con la «dittatura» e l'uccisione di Giulio Cesare nel 44 a.C., prosegue con le *Vite* di cinque imperatori – Augusto, Tiberio, Caligola, Claudio e Nerone – seguite da quelle più brevi dei tre contendenti per il potere nell'anno della guerra civile, il 69 d.C. – Galba e Otone, oltre a Vitellio –, per concludersi con i tre imperatori della seconda dinastia imperiale: Vespasiano e i suoi figli, Tito e Domiziano.[45]

Le *Vite* di Svetonio sono state uno dei libri di storia più popolari del Rinascimento. I primi umanisti ne possedevano ciascuno varie copie manoscritte. Petrarca ne aveva almeno tre. La prima edizione a stampa, in latino, apparve nel 1470, ma ne arrivarono ben altre tredici entro il 1500, e anche le traduzioni in volgare si moltiplicarono rapidamente. Secondo una stima approssimativa, in tutta Europa, fra il 1470 e il 1700, furono stampate circa centocinquantamila copie in latino o in volgare delle *Vite* di Svetonio.[46] La loro influenza sull'arte e, più in generale, su tutta la cultura fu immensa, e fu proprio la loro popolarità a rendere canonica la presenza dei dodici Cesari nei decenni successivi e a lanciare la moda di nuove raffigurazioni, che andarono a infittire le file di busti e dipinti dell'età moderna. Gli antichi scultori romani realizzavano spesso *gruppi* di ritratti (imperatori con accanto i futuri successori o gli antenati legittimi, per esempio, oppure serie di filosofi famosi), ma, a quanto ne sappiamo, non avevano effettuato serie cronologiche dei loro sovrani, dal primo al dodicesimo.[47] A farlo fu il Rinascimento, tributando così un omaggio a Svetonio. Furono le sue *Vite*, infatti, a ispirare per secoli gli artisti con

descrizioni fisiche dettagliate e abbondanza di aneddoti sui singoli personaggi: Claudio trovato nascosto dietro una tenda dopo l'assassinio di Caligola; Nerone che strimpella mentre Roma brucia; l'eroico suicidio di Otone e molte altre storie. Gli studiosi odierni, più scettici, possono benissimo trattare questi racconti alla stregua di pettegolezzi nei corridoi del potere, quando non di invenzioni vere e proprie, ma è per merito di Svetonio e dei suoi lettori se quelle descrizioni sono ormai indissolubilmente intrecciate con la nostra visione degli imperatori romani.

1.24 Questo faccione con il tipico doppio mento – ritenuto al momento del ritrovamento il ritratto autentico dell'imperatore Vitellio – oggi non è più famoso come un tempo. Eppure, fra il XV e il XIX secolo, è stato una delle immagini dell'arte antica più spesso riprodotte. Benché ormai declassato a «ritratto di romano ignoto», questo volto fa capolino in quasi tutte le gallerie occidentali, nei quadri, nei disegni e nelle sculture (cfr. infra).

1.24 Questo faccione con il tipico doppio mento – ritenuto al momento del ritrovamento il ritratto autentico dell'imperatore Vitellio – oggi non è più famoso come un tempo. Eppure, fra il XV e il XIX secolo, è stato una delle immagini dell'arte antica più spesso riprodotte. Benché ormai declassato a «ritratto di romano ignoto», questo volto fa capolino in quasi tutte le gallerie occidentali, nei quadri, nei disegni e nelle sculture (cfr. *infra*).

I dodici Cesari, però, non sono stati gli unici a catturare l'immaginazione artistica e popolare: l'hanno fatto anche alcuni dei loro successori. Uno di questi è l'imperatore filosofo Marco Aurelio (i cui *Pensieri*, così spesso stereotipati, scritti probabilmente negli anni Settanta del II secolo d.C., sono diventati un inverosimile best seller di auto-aiuto in questo nostro tempo),[48] con la moglie Faustina[49] e il figlio Commodo, il gladiatore dilettante; un'altra figura popolare era quella di Eliogabalo, le cui grottesche abitudini conviviali erano quasi pari a quelle di Vitellio, mentre Alessandro Severo e Giulia Mamea hanno avuto e continuano ad avere la loro piccola parte di celebrità.[50] Non solo Svetonio ma anche la tradizione della Roma pagana e cristiana è stata di tanto in tanto uno stimolo per gli artisti moderni. Una serie di biografie di imperatori della tarda romanità, ricca di inventiva e

bizzarrie, ora nota come *Historia Augusta*, pullula di aneddoti stravaganti. I petali mortali delle rose di Eliogabalo sono soltanto l'antipasto. A dar retta a questa narrazione, egli imponeva un codice di colori per i pasti (pietanze tutte azzurre, tutte nere e così via, a seconda del suo umore) e aveva inventato un cuscino, che si sgonfiava furtivamente durante la cena, emettendo suoni imbarazzanti sotto le natiche dei suoi ospiti illustri e pomposi, che sicuramente non mangiavano tranquilli. [51]

Ogni tanto daremo un'occhiata anche a qualcuno di questi personaggi. Ma, per fortuna, i lettori non hanno bisogno di tenere a mente tutti i circa ventisei imperatori che regnarono fra Giulio Cesare e Alessandro Severo, né tantomeno la successiva quarantina che governò Roma in meno di settant'anni fino alla fine del III secolo d.C. Su molti di essi sappiamo poco, e persino il loro numero esatto dipende da quanti usurpatori e co-imperatori si decide di includere nel conto. Al centro di questo libro e del modello visivo e culturale degli imperatori che ha caratterizzato l'età moderna ci sono Svetonio e i suoi dodici Cesari.

Prospettive imperiali

Uno sguardo classico sull'arte moderna apre tutta una serie di prospettive diverse. Come qualsiasi messa a fuoco, però, a volte può oscurare anziché illuminare. Si verificheranno, quasi inevitabilmente, alcune perdite nel raggruppare in un unico luogo, come accade in questo libro, le immagini degli imperatori romani, considerati attraverso l'opera di artisti e media differenti, e in differenti tempi e luoghi. Così facendo, può accadere che particolari sviluppi cronologici, vari aspetti di tecnica pittorica e scultorea, importanti riferimenti locali e all'attualità, come pure il ruolo delle immagini imperiali nell'intera produzione di un artista, finiscano relegati sullo sfondo, la loro importanza trascurata. I *Cesari* di Tiziano, tanto per citare un esempio, hanno connessioni con le sue scene bibliche e con i *Baccanali*, e non solo con le immagini degli imperatori di altri artisti antichi e moderni. Ci sono però decisamente anche dei vantaggi nell'osare l'adozione di questa visione specificamente classica, focalizzata in particolare sugli imperatori.

Anzitutto, si corregge uno squilibrio fuorviante nel nostro modo di guardare alla vicenda dell’arte antica nel Rinascimento europeo e nel periodo successivo. Naturalmente ci sono state numerose e ottime ricerche specialistiche su molte delle immagini imperiali antiche su cui mi soffermerò, ma il posto d’onore è stato quasi sempre riservato a celebri esemplari unici, come il *Laocoonte* e l’*Apollo del Belvedere*, e non alle molteplici repliche dei volti del potere imperiale. Non sono soltanto gli stanchi visitatori dei musei e delle gallerie ad avere la propensione a passare davanti alle teste imperiali senza degnarle quasi mai di una seconda occhiata. Alcuni degli studi più recenti e influenti sulla riscoperta e riappropriazione dell’arte classica dedicano a quei ritratti un’attenzione quasi altrettanto scarna, benché essi occupino una parte consistente del paesaggio visivo e abbiano impegnato per secoli l’immaginazione degli artisti e la mente degli studiosi.[52] È stato anche troppo facile, per esempio, dimenticare che il piede e la mano, al centro della riflessione visiva più famosa del Settecento sulla natura del rapporto dell’artista moderno con il passato, sono il piede e la mano di un imperatore romano, tutto ciò che resta nei Musei Capitolini di una statua colossale di Costantino del IV secolo (fig. 1.25).[53] Ebbene, il mio proposito è proprio restituire a questi imperatori, che siano facce o frammenti, il ruolo cui hanno diritto nella storia.

1.25 Una delle immagini più potenti ed enigmatiche sul rapporto fra l’artista moderno e la classicità è il piccolo disegno a gessetto di Johann Heinrich Füssli, La disperazione dell’artista davanti alla grandezza delle rovine antiche (1778-1780). L’artista si dispera per l’impossibilità di essere all’altezza dell’esempio dell’antichità? O forse perché l’arte del mondo antico è così malridotta? La mano e il piede accanto ai quali siede l’artista sono di un’antica statua colossale di Costantino (303-337 d.C.).

1.25 Una delle immagini più potenti ed enigmatiche sul rapporto fra l’artista moderno e la classicità è il piccolo disegno a gessetto di Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell’artista davanti alla grandezza delle rovine antiche* (1778-1780). L’artista si dispera per l’impossibilità di essere all’altezza dell’esempio dell’antichità? O forse perché l’arte del mondo antico è così malridotta? La mano e il piede accanto ai quali siede l’artista sono di un’antica statua colossale di Costantino (303-337 d.C.).

Si tratta di un ruolo internazionale, molto mobile, e il modo migliore per esplorarlo non è all'interno di confini geografici o sulla base di ristrette linee politiche. A volte la politica può essere importante, l'abbiamo visto. Ma non tutti quelli che si consideravano repubblicani condividevano l'implacabile ostilità di principio che Andrew Jackson nutriva verso le memorie materiali del potere imperiale, e anche se alcuni autocrati moderni, in particolare europei, hanno sfruttato a proprio vantaggio il volto degli imperatori romani, non sono stati gli unici a farlo. In ogni sorta di regime – repubblica, monarchia e feudi insignificanti, nelle zone di guerra, nei saccheggi e nei negoziati diplomatici – le immagini imperiali, antiche e moderne, sono sempre state in movimento: comperate e vendute, rubate, barattate, regalate e trasportate per tutto il continente europeo e oltre. Un blocco di marmo greco poteva essere trasformato in una testa d'imperatore a Roma e poi diventare, millecinquecento anni dopo, un dono diplomatico o una tangente, elegantemente ri-modellato in un palazzo principesco della moderna Spagna. Una raffinata collezione di dodici imperatori in argento del Cinquecento (li incontreremo di nuovo nel capitolo VI), probabilmente realizzata nei Paesi Bassi, venduta alla famiglia Aldobrandini in Italia, ha ripreso poi in qualche modo la strada del Nord, verso l'Inghilterra e la Francia, prima di essere smembrata nell'Ottocento e finire in varie parti del globo, da Lisbona a Los Angeles.

Queste opere d'arte furono sicuramente guardate e valutate in modi diversi nei loro spostamenti (e questa sarà una delle mie preoccupazioni), ma una cosa è certa: non appartenevano a un *unico* luogo. Né molte delle immagini scolpite appartenevano a un *unico* tempo. I restauri, le imitazioni, l'ibridismo e i confini incerti fra l'antico e il moderno scardinano qualsiasi visione cronologica lineare. Il piacere che queste opere trasmettono è dovuto in parte proprio al fatto che, in quanto *works in progress*, rifiutano di lasciarsi inchiodare a un'unica data. Sono, per dirla con uno dei termini preferiti da alcuni storici moderni del Rinascimento, *anacroniche*: resistono, cioè, alla cronologia lineare e la trascendono. [54]

E sono anche troppo numerose, queste immagini, per un solo libro, che abbraccia due millenni e va dagli autori anonimi degli antichi ritratti marmorei di Giulio Cesare fino a Salvador Dalí, Anselm Kiefer e Alison Wilding, attivi negli ultimi cinquant'anni. Com'era inevitabile, anche le opere e gli artisti che prediligo hanno solo una particina da comparse:

Rubens tende ad avere meno spazio di Tiziano, così come Josiah Wedgwood rispetto ai tessitori di arazzi delle Fiandre. E anche la loro presenza nell'opera lirica, nel teatro, nel cinema e in televisione è stata relegata dietro le quinte. I primi film erano in gran parte rappresentazioni di scene del mondo romano, compresi i suoi imperatori più peculiari, ma questa è un'altra storia.[55] Qui mi occupo soprattutto di immagini statiche, dedicandomi in particolare a una selezione degli imperatori più rivelatori e sorprendenti (inclusi quelli fra virgolette), prodotti, o riprodotti, a partire dal Quattrocento. Intendo così dimostrare quanto sia istruttivo riscoprire il linguaggio visivo degli imperatori romani, quanto sia divertente seguirne i vagabondaggi fra nazioni e continenti, a volte attraverso una fitta nebbia di fraintendimenti, attribuzioni errate e traduzioni sbagliate, e quanto sia avvincente ricostruire, partendo da indizi disseminati qua e là, alcune delle più influenti immagini moderne degli imperatori romani andate perdute. Persino il busto imperiale più comune, uno dei tanti dimenticati che tappezzano le gallerie, ha a volte una storia avventurosa e importante.

Nel contempo, in fondo ai miei pensieri si agitano alcune delle grandi domande sul modo di rappresentarsi, oggi, del potere politico, delle dinastie e monarchie moderne, tutte domande che spesso vengono accantonate... e che una prospettiva classica può rivitalizzare. Negli ultimi decenni sono stati pubblicati studi importanti e raffinati su come si costruisce l'immagine di un re, sull'automodellamento (*self-fashioning*) delle élite, sull'uso del rituale e sull'invenzione della tradizione nel creare un monarca o nel gettare le fondamenta di una monarchia.[56] E tuttavia, l'idea che il potere moderno potesse modellarsi a immagine e somiglianza di quello imperiale romano e che gli imperatori potessero fornire, tanti secoli dopo la loro scomparsa, uno sfondo adatto all'aristocrazia europea è spesso sembrata ovvia, quasi troppo banale perché valesse la pena studiarla e analizzarla.

Ora, è mia intenzione dimostrare che questo processo non è affatto ovvio, e indagare in modo esplicito quale funzione abbiano svolto nella modernità le immagini degli imperatori. Che significato avevano per i committenti, gli acquirenti e gli osservatori? Perché in Occidente tanti decisero di riproporre una serie di sovrani che godevano quasi tutti di una pessima fama (anche se non da prendere per oro colato) di immoralità, crudeltà, eccessi e malgoverno? Soltanto in un caso (quello di Vespasiano) fra i dodici di Svetonio non ci sono state voci di assassinio. Ma allora

perché venivano celebrati dentro le mura dei palazzi dei dinasti moderni? E perché di quando in quando hanno decorato anche i parlamenti delle repubbliche? In altre parole, lasciando da parte gli scrupoli specifici di Andrew Jackson sul «cesarismo», perché mai qualcuno dovrebbe *voler* essere sepolto in una bara di seconda mano, che si sosteneva avesse un tempo accolto i resti di un imperatore romano assassinato?

Prima, però, è necessario tornare indietro di duemila anni, alle immagini imperiali del mondo antico, che hanno ispirato un così grande numero di copie, versioni, imitazioni e trasformazioni successive. Non capiremo mai fino in fondo le raffigurazioni moderne se non esamineremo in modo più dettagliato come venivano rappresentati nel mondo antico gli imperatori romani che ne sono la fonte, con tutti gli enigmi, i dibattiti e le controversie che ciò comporta. Anche su questo tema ci sono domande essenziali su cui spesso si sorvola, sicché adottare una prospettiva moderna può davvero servire a far luce anche sulle immagini antiche. Come possiamo, fra le molte migliaia di ritratti romani superstiti, individuare un imperatore e dargli un nome? Un artista rinascimentale, che avesse voluto trovare un modello antico per la sua creazione di un regnante romano, dove avrebbe potuto cercarlo? Se si eccettuano i minuscoli ritratti sulle monete, non possediamo quasi nessuna immagine imperiale originale, corredata da un nome affidabile. Ma allora come hanno fatto gli scultori e i pittori successivi a distinguere l’uno dall’altro?

Nessuna immagine è stata più controversa o istruttiva di quella di Giulio Cesare, e nessuna ha messo a nudo con altrettanta chiarezza il divario sconcertante fra un volto e un nome imperiale. Le immagini di Cesare si situano proprio all’inizio della tradizione della ritrattistica imperiale romana e sono al centro dell’interesse della modernità per i dodici Cesari. È perciò da qui che partiremo.

a. Uscito in Italia nel 1964 con il titolo *Ehi Cesare, vai da Cleopatra? Hai chiuso...* (*N.d.T.*)

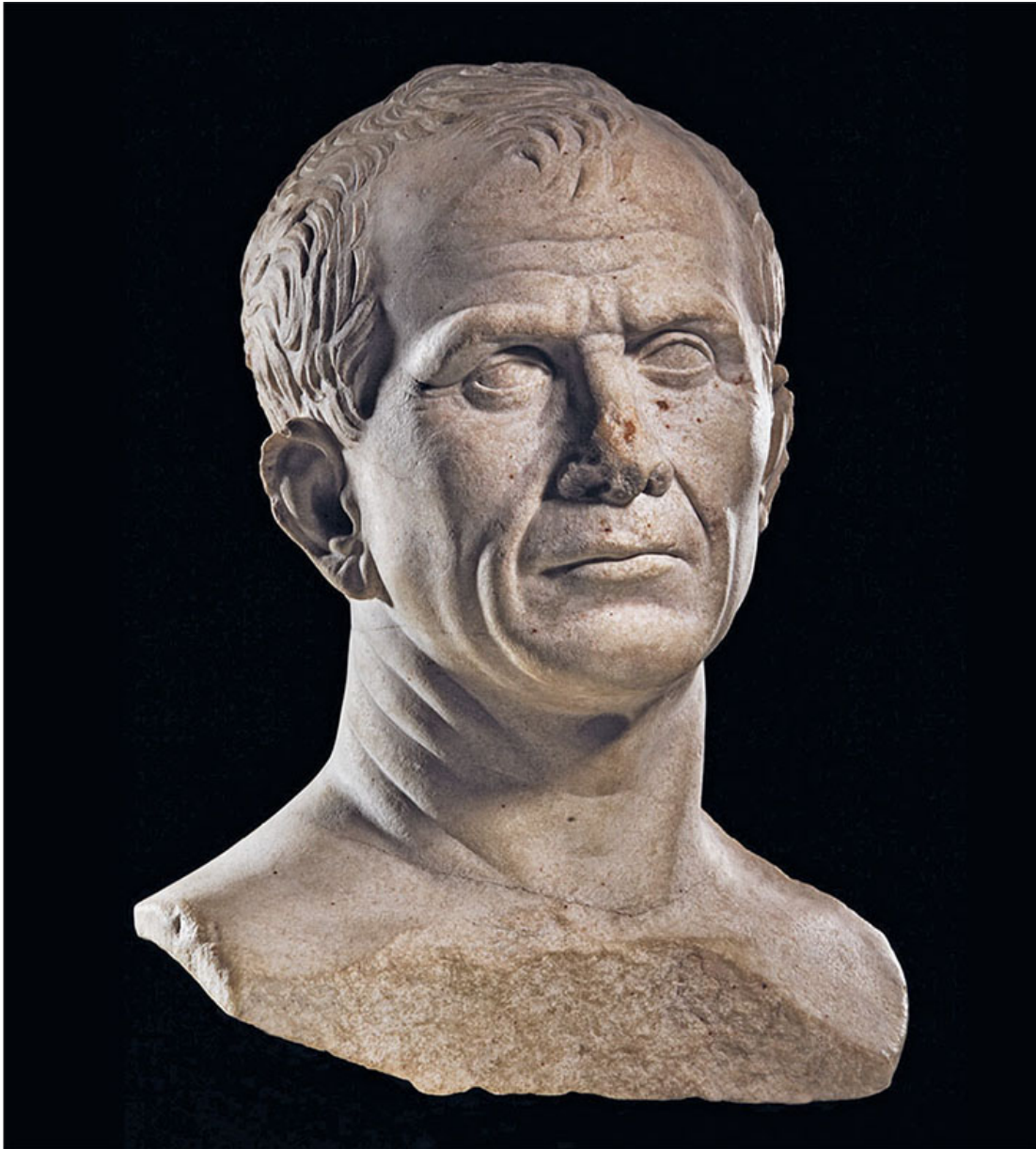
II

I DODICI CESARI: CHI ERANO?

Nel mese di ottobre del 2007, mentre esploravano il letto del Rodano ad Arles, alcuni archeologi francesi estrassero dall'acqua una testa di marmo (fig. 2.1). Pare fosse ancora gocciolante quando il direttore dell'équipe gridò: «*Putain, mais c'est César!*» (Credo esprima la sorpresa meglio di qualsiasi altra traduzione più garbata.) Da quel giorno, questa testa è stata l'argomento di decine di articoli di giornale e di almeno due documentari televisivi, la star di una mostra ad Arles e di una al Louvre, e nel 2014 le è stato dedicato anche un francobollo.[1]

Tanta attenzione è stata in parte innescata da un vantato merito davvero speciale: la testa, infatti, non è un ritratto qualsiasi di Giulio Cesare, ma il sacro Gral per lo studio della ritrattistica romana, un'immagine di Cesare scolpita *mentre egli era in vita* da un artista che lo aveva studiato da vicino. Se così fosse, sarebbe l'unico esemplare certo a essere sopravvissuto, anche se nel corso degli anni si sono fatte avanti altre candidature. L'ipotesi è che il busto fosse in origine esposto in qualche punto importante della città romana di Arles – riprogettata da Cesare come insediamento per i suoi veterani – e che, dopo l'assassinio del 44 a.C., la popolazione locale, temendo che i suoi legami con il «dittatore» diventassero a dir poco imbarazzanti, decise di liberarsi di quella scultura scottante, gettandola nel fiume, dov'era rimasta per duemila anni.

Gli archeologi e gli storici dell'arte sono ancora divisi sull'identità e il significato del reperto. Gli scettici sottolineano quanto la testa del Rodano sia nell'insieme diversa dal ritratto di Cesare sulle sue monete, e diversa anche dagli altri ritratti, postumi certo, che di solito gli vengono attribuiti. I sostenitori dell'autenticità, invece, insistono su specifici punti di somiglianza fra la testa e alcune caratteristiche dei ritratti numismatici, in particolare le rughe sul collo e il pomo d'Adamo prominente (fig. 2.3). Alcuni arrivano quasi a sostenere che il suo *non* essere in generale molto

affine alle altre immagini cesaree sarebbe in realtà la conferma che si tratta di un’immagine autentica e unica, scolpita dal vivo, non di una delle tante solite repliche: un modo ingegnoso per avere comunque ragione (se ne ha l’aspetto, è Cesare; se non ce l’ha, è ugualmente Cesare), ma che non ispira molta fiducia. [2]

2.1 Il «Cesare di Arles» ripescato dal Rodano, con grande clamore, nel 2007. Che sia davvero un’immagine di Giulio Cesare è piuttosto controverso, ma i sostenitori di questa tesi insistono sulle rughe profonde del collo, che sono uno dei tratti caratteristici di Cesare.

2.2 Realizzato intorno al 50 d.C. ed esposto in Francia fin dal Medioevo, il *Gran cammeo di Francia* è una visione della gerarchia romana: l'imperatore Augusto osserva dall'alto dei cieli; al centro, l'imperatore Tiberio tiene corte; accanto gli siede la madre Livia; nella parte inferiore si accalcano i barbari conquistati. Quella raffigurata nel cammeo non è sicuramente una scena biblica, come si pensava un tempo. Ma chi siano i membri secondari della famiglia imperiale è ancora un mistero.

2.3 Questa moneta (un *denarius* argenteo), coniata nel 44 a.C., poco prima che Cesare fosse assassinato, è stata spesso considerata la chiave per riconoscerne l’aspetto, caratterizzato dal pomo d’Adamo sporgente, il collo rugoso e la corona forse a coprire la stempiatura. Intorno al margine della moneta ci sono il nome e il titolo: Caesar Dict[ator] Quart[o] (Dittatore per la quarta volta). Dietro la testa vi è uno dei simboli del suo sacerdozio.

Nonostante lo scetticismo – e io sono fra gli scettici – tutto lascia pensare che questa sarà la faccia di Cesare per il XXI secolo, la faccia più recente nella schiera dei ritratti che di volta in volta hanno prevalso su tutti gli altri nell’immaginazione popolare e colta, per poi essere anch’essi scalzati. Il busto, quali che siano le sue credenziali, ci aiuta comunque a introdurre le tante domande che ci guideranno in questo capitolo. Quali erano lo scopo e la politica della ritrattistica nel mondo romano? In che modo il suo ruolo è mutato durante il regno di Cesare e dei suoi successori? Come (e con quanta affidabilità) sono stati identificati i ritratti di questi antichi governanti, visto che quasi nessuno reca scritto il nome o qualche altro segno identificativo? Prima di iniziare l’esame delle ricostruzioni moderne, occorre però domandarsi in base a quali criteri si stabilisca che talune immagini sono originali romane, dal Cesare del Rodano alle raffigurazioni di divina serenità dell’imperatore Augusto e ad alcuni

personaggi strani, come il famoso *Vitellio* Grimani (fig. 1.24), che, come scopriremo alla fine di questo capitolo, non è stato soltanto uno dei modelli prediletti dagli artisti moderni, ma anche una presenza importante nei dibattiti scientifici dal XVI secolo in poi sul rapporto tra la forma del cranio e il carattere umano.

Scopriamo così che noi, oggi, non siamo affatto più bravi di quanto lo fossero i nostri antenati centinaia di anni fa nel riconoscere l'identità degli imperatori ritratti nell'antichità. Certo, alcuni errori, ma pochissimi, spesso risalenti al Medioevo, sono stati corretti, alcuni imperatori spuri sono stati detronizzati, e quelli che si nascondevano sotto identità completamente diverse sono stati riconosciuti definitivamente come sovrani romani. L'ipotesi che la famosa statua equestre in bronzo di Marco Aurelio nel Campidoglio a Roma rappresentasse in realtà un umile forzuto locale, che aveva salvato la città da un re invasore, è stata da tempo confutata come frutto di un ingarbugliato folclore medievale o, più generosamente, come una riappropriazione geniale dell'antico passato (fig. 1.11).[3] Analogamente, la tradizionale credenza che uno splendido cammeo romano antico raffigurasse la scena biblica del trionfo di Giuseppe alla corte del faraone è stata demolita da un erudito, amico di Peter Paul Rubens, il quale, verso il 1620, precisò correttamente che si trattava invece del gruppo familiare dell'imperatore Tiberio, con tanto di Augusto che guardava giù dal cielo e qualche povero selvaggio più in basso di tutti (fig. 2.2). Quella vecchia lettura era un grande tributo al talento cristiano che riusciva a scovare messaggi religiosi nei luoghi più impensati, e non è escluso che sia questa una delle ragioni per cui il cammeo si è conservato. Quella lettura, però, era anche platealmente falsa.[4]

Casi simili, tuttavia, sono rari. Gli storici del XXI secolo tentano ancora di identificare gli imperatori più o meno con gli stessi metodi dei colleghi del Quattro-Cinquecento così come noi discutiamo ancora i pro e i contro di molti dei loro stessi reperti, dimostrandoci a volte anche più creduloni degli accorti studiosi del passato. Nel Settecento, Johann J. Winckelmann riferì che il cardinale Albani, collezionista e conoscitore famoso, dubitava fosse sopravvissuta qualche testa genuina di Giulio Cesare. Sospetto che il cardinale, qualunque cosa intendesse con «genuino», avrebbe avuto qualche dubbio sull'esemplare ripescato nel Rodano.[5]

Giulio Cesare e le sue statue

Nella storia di Roma, Giulio Cesare si situa al confine fra la libera Repubblica (quel regime di condivisione del potere tanto amato dagli antimonarchici, dai Padri fondatori ai rivoluzionari francesi) e il governo autocratico degli imperatori. Cesare contrassegnò la fine di un sistema politico e l'inizio di un altro. Benché i torti e le ragioni dell'uno e dell'altro regime non abbiano mai cessato di essere dibattuti, la sua storia, in linea di massima, è semplice. Dopo una carriera abbastanza convenzionale, in cui aveva seguito regolarmente il *cursus honorum*, ricoprendo gli incarichi politici, militari e sacerdotali previsti, alla metà del I secolo a.C. Cesare era ormai un personaggio emergente. Era stato un conquistatore di grande successo persino secondo il metro romano (così brutale che alcuni dei suoi concittadini ogni tanto bisbigliavano di crimini di guerra) e aveva acquisito un grande consenso fra la popolazione romana, introducendo o sostenendo varie misure importanti, fra cui la distribuzione gratuita delle terre e del grano. Nel 49 a.C. Cesare non era più disposto a seguire la linea politica convenzionale, e durante una guerra civile contro i tradizionalisti (o «irriducibili reazionari», a seconda del punto di vista) lottò per affermare quello che era di fatto un governo autocratico. Nel giro di pochi anni fu nominato «dittatore a vita», trasformando così la carica di *dictator*, che aveva solo poteri emergenziali, in quella di un autocrate nel senso moderno del termine. Il suo assassinio fu perpetrato nel nome della «libertà», che era la parola d'ordine dell'antico regime repubblicano, ma se l'intenzione dei suoi assassini era cancellare davvero la svolta autocratica, non ci riuscirono. Meno di quindici anni dopo, e dopo un'altra guerra civile, il pronipote di Cesare, Ottaviano, che avrebbe poi preso il nome di Augusto, salì al trono e ideò una forma di autocrazia che avrebbe resistito per tutta la durata del dominio romano. [6]

Svetonio, cominciando con Cesare la sua serie di biografie imperiali, lo trasformò nel primo imperatore di Roma. In anni recenti, però, sono stati pochi gli storici che ne hanno seguito la linea. Benché Cesare si situi, inevitabilmente, a metà fra i due regimi, oggi si tende a considerarlo l'ultimo rappresentante della Repubblica, cioè colui che inferse il colpo mortale a un sistema politico traballante da decenni, ormai incapace di concedere spazio all'ambizione e alla ricchezza e al potere di una nuova

generazione di leader (Cesare non era l'unico ad andare in questa direzione). Essere *dictator* era una cosa molto diversa dall'essere imperatore o *princeps*, che è l'equivalente latino più vicino a questo termine. Tuttavia la visione alternativa di Svetonio ci spinge a prestare attenzione ai modi in cui Cesare impresse il proprio marchio sul sistema dell'uomo solo al comando, che sarebbe venuto dopo di lui.[7] Com'era ovvio, tutti i suoi successori assunsero il suo nome. Dopo di lui, ogni imperatore aggiunse il termine «Cesare» – che fino ad allora non era stato altro che quello che chiameremmo un normale cognome – al proprio titolo ufficiale. Questa tradizione si prolungò fino all'Ottocento con i regnanti del Sacro romano impero, sotto forma di Cesare o Kaiser, oppure di zar. Quando parliamo dei dodici Cesari, è proprio questo ciò che erano.

Giulio Cesare introdusse un uso del tutto nuovo delle immagini, che divenne un modello per il futuro. Fu il primo leader romano a imprimere sistematicamente il proprio ritratto sulle monete. Qualche precedente c'era stato nel mondo greco al tempo dei re e delle regine succeduti ad Alessandro Magno, ma non a Roma, dove sulle monete si incidevano i volti immaginari di eroi scomparsi da tempo. La tradizione da lui introdotta è continuata in molti luoghi fino ai giorni nostri: la testa del sovrano appartiene alla borsa dei sudditi.[8] Fu anche il primo a ricorrere alle statue per esporre la propria immagine nell'Urbe e in paesi molto più lontani.

Naturalmente, la ritrattistica aveva a Roma una lunga tradizione già prima di Cesare. Spesso la si considera un genere d'arte tipicamente romano, legato ai rituali e alle pratiche dell'aristocrazia e della vita pubblica: le immagini degli antenati venivano esposte durante i funerali, facevano parte dell'arredamento domestico e le statue di personaggi eminenti e di benefattori dominavano da secoli le piazze, i templi e i mercati.[9] Anche la prassi, molto diffusa almeno nella tradizione occidentale, per cui una testa di marmo sta per l'intero corpo («la testa recisa dallo scultore mentre eri ancora in vita», come dice Iosif Brodskij nella sua arcana poesia su un busto dell'imperatore Tiberio) pare sia stata un'innovazione romana. Nella Grecia classica, i ritratti di solito erano a figura intera ed erano frequenti anche a Roma. Furono, comunque, i romani a far sembrare (quasi) naturale che una testa, troncata all'altezza del collo o delle spalle, rappresentasse una *persona*, anziché una vittima di omicidio. In

questo senso, e in altri ancora, il nostro concetto della «testa come ritratto» discende dai romani.[10]

Cesare fu il primo a fare un passo più in là, pianificando la riproduzione e la diffusione della propria immagine per centinaia e centinaia di volte. Mai prima di allora si era visto un uso dei ritratti così concertato, per quantità e collocazione strategica, allo scopo di promuovere la visibilità, l'onnipresenza e il potere di un singolo. Secondo uno storico romano, che, certo, scriveva due secoli dopo, Cesare aveva emanato un decreto che imponeva di erigere una sua statua in tutti i templi di Roma e in tutte le città conquistate; Svetonio, a sua volta, ricorda che in occasioni particolari l'effigie di Cesare veniva portata in processione insieme a quelle degli dèi. La sua testa, innestata sulle spalle della statua di Alessandro, fu soltanto uno dei tanti usi fortemente connotati dei ritratti.[11]

Di come tutte quelle immagini venissero utilizzate non sappiamo nulla. Dubito molto che Cesare abbia pazientemente posato per schiere di scultori: forse nessuno dei suoi ritratti è «dal vero» nel senso letterale del termine. E d'altra parte, anche l'insistenza sull'ampiezza del loro numero potrebbe essere frutto di pura fantasia o di allarmismo, ma potrebbe anche rispecchiare piani che non furono realizzati nel periodo troppo breve in cui egli detenne il potere. Pare comunque certo che i ritratti, intesi come raffigurazioni di «Giulio Cesare» e come tali considerati, si siano sparsi per tutto il paesaggio romano come mai era accaduto prima per un singolo individuo. Nei territori delle attuali Grecia e Turchia sono stati rinvenuti almeno diciotto piedistalli con iscrizioni che provano come un tempo sorreggessero una statua di Cesare, eretta quando egli era ancora in vita; altri tre sono stati scoperti nelle città italiane, e probabilmente anche Arles e le altre città della Gallia ne avevano un certo numero.[12] Dopo la sua morte, questa tradizione continuò per secoli. Ci furono, da un capo all'altro dell'impero, numerosi tentativi, a volte molti anni dopo la morte di Cesare, di commemorare con un «ritratto» l'uomo che aveva dato il suo nome a una lunga successione di governanti. Forse le immagini di Cesare come eroe conquistatore e come orgoglioso antenato del regime imperiale contribuirono in qualche modo a mitigare l'impatto del macabro precedente del suo assassinio, che sicuramente avrà ossessionato molti degli imperatori che gli succedettero.

Non c’è nessun motivo per pensare che alcune di queste statue non siano sopravvissute fino a oggi, sia fra quelle scolpite mentre Cesare era in vita (i «sacri Gral»), sia fra le più numerose copie successive – le variazioni sul tema – che furono prodotte dopo la sua morte. La vera difficoltà sta nello stabilire come si possano riconoscere le statue originarie al momento del loro ritrovamento e che cosa potrebbe convincerci che si tratti di Cesare e non di qualcun altro. È qui che sta il *busillis*.

Molti degli indizi diagnostici più ovvi che ci aspetteremmo di trovare sono scomparsi o non sono mai esistiti. Tanto per cominciare, non possiamo contare su nessuna iscrizione. Non è mai stata ritrovata una sola statua ancora sul suo piedistallo, o almeno nei pressi, che porti inciso il nome (e se sulla base di un busto si legge «Giulio Cesare», questo è un forte indizio che si tratta di un busto o di un’iscrizione moderni). D’altra parte, le immagini dei governanti romani, a differenza di quelle dei santi cristiani, non sono mai state associate a simboli che ne suggeriscano l’identità. Niente di simile, per i Cesari, alle chiavi di san Pietro o alla ruota di santa Caterina. Né l’aspetto corporeo è mai servito a suggerire l’identità della persona ritratta. Che l’imperatore in questione fosse magro o grasso, alto o basso, non si trovava nessun riferimento nelle statue a grandezza naturale, che erano figure più o meno identiche, vestite con la toga, la corazza oppure eroicamente nude. Non ci sono corpulenti Enrico VIII o gibbosi Riccardo III. Con i governanti romani, tutto si riduce alla faccia.

Da quando, mezzo millennio fa, antiquari e artisti cominciarono a dare sistematicamente un nome ai ritratti romani fino al giorno in cui dal Rodano riemerse la testa di marmo, tutti i tentativi moderni di riconoscere con certezza il volto di Cesare hanno fatto affidamento soprattutto su due testimonianze fondamentali. La prima è la descrizione pittoresca e intima che Svetonio offre dell’aspetto di Cesare, inclusi gli stratagemmi per mascherare la calvizie e la passione per la depilazione:

> Si dice che fosse di alta statura, di carnagione bianca, ben fatto di membra, di viso forse un po’ troppo pieno, di occhi neri e vivaci ... Un po’ ricercato nella cura del corpo, non si limitava a farsi tagliare i capelli e a radersi con meticolosità, ma si faceva anche depilare, tanto che alcuni lo rimproveravano per questo. Non sopportava l’idea di essere calvo, soprattutto perché si era accorto più di una volta che suscitava le canzonature dei suoi denigratori. Per questo aveva preso l’abitudine di riportare in avanti i pochi capelli

> che aveva, e di tutti gli onori che il Senato e il popolo gli avevano decretato, nessuno preferì o accettò più volentieri del diritto di tenere perennemente sul capo la corona di lauro.[13]

La seconda testimonianza è costituita dalle monete emesse all'inizio del 44 a.C., che ritraggono Cesare con le rughe sul collo, il pomo d'Adamo prominente, una corona d'alloro sistemata in modo strategico e il suo nome scritto intorno al bordo (fig. 2.3). Ma... c'è un «ma». Ci sono altre teste – non di Cesare, bensì di personaggi mitologici e storici romani – che hanno tratti distintivi analoghi sul collo e sulla gola, per non parlare poi delle monete che raffigurano un Cesare decisamente diverso.[14] Comunque, dimenticate come al solito queste varianti senza degnarle di uno scomodo secondo sguardo, l'immagine memorabile del Rodano ha sempre rivendicato un'autorità maggiore di qualsiasi altro reperto come criterio fondamentale per identificare il vero volto di Cesare.

Bisogna ammettere, in effetti, che questo genere di materiali ci mette in una posizione migliore per identificare Cesare e i suoi successori rispetto a qualsiasi altro personaggio romano. I volti di Cicerone o degli Scipioni, di Virgilio o di Orazio sono ormai irrimediabilmente perduti, a differenza di quelli degli imperatori, per i quali la perdita non è totale: nessun poeta romano è comparso su una moneta, a differenza degli scrittori britannici, che ogni tanto finiscono sulle banconote, non senza controversie.[15] Detto questo, resta il fatto che non esiste una tecnica moderna in grado di stabilire con precisione se una certa immagine sia davvero di Cesare. Chiunque voglia sostenere che una determinata testa scolpita è la sua non può che rifare ciò che è stato fatto finora, ossia cercare di confrontarla con i ritratti numismatici canonici e con i dettagli fisici messi in rilievo da Svetonio. È un processo soggettivo di «confronto e contrasto», che confida sulla retorica della persuasione – a parte gli altri, riesci a convincere te stesso di essere nel giusto? – non meno che su criteri oggettivi. Ed è un metodo molto più difficile di quanto non appaia da un veloce sommario.

Ammesso, e non concesso, che Svetonio, un secolo e mezzo dopo la morte di Cesare, sapesse veramente com'era il suo personaggio, è quasi del tutto impossibile far corrispondere qualcuna delle immagini superstiti con la sua descrizione. In parte, la difficoltà potrebbe dipendere dal fatto che i dettagli sottolineati dallo storico romano – il colore degli occhi, la

carnagione e persino l’incipiente calvizie – non sono facili da convertire nel marmo. Sapere che gli uomini si fanno il riporto da duemila anni per nascondere la calvizie può essere consolante, ma chi sa dirmi in che modo uno scultore potrebbe raffigurare questo espediente? E in parte la difficoltà potrebbe anche dipendere dal fatto che a tratti il latino di Svetonio è ambiguo. L’espressione che io ho tradotto con «viso forse un po’ troppo pieno» (*ore paulo pleniore*) potrebbe benissimo significare «bocca sproporzionatamente larga», dettaglio che ci spingerebbe a dare la caccia a fattezze molto diverse.[16] E comunque nessuna delle due traduzioni calza perfettamente con i ritratti monetari, in cui, al contrario, Cesare appare piuttosto magro e con la bocca del tutto normale. Inoltre, anche le monete presentano qualche problema. Come già avevano capito più di due secoli fa gli antiquari, il confronto fra una minuscola testa bidimensionale (alta poco più di un centimetro) e un ritratto a tutto tondo, a grandezza naturale, è molto insidioso. Winckelmann, un attimo prima di riferire lo scetticismo generale del cardinale Albani nei confronti dei ritratti di Cesare, ammise di non essere riuscito a trovare una sola scultura che ritenesse abbastanza vicina alle monete. E almeno uno degli esperti del tempo si spinse anche più in là, lasciando intendere che la questione non era semplicemente trovare una somiglianza significativa, ma ancor più decidere in che cosa esattamente potesse consistere una somiglianza fra questi due media diversissimi.[17]

E infine, come si traduce tutto ciò nella pratica? Questi dilemmi metodologici, anche se interessanti, non ci preparano di certo alla ferocia delle controversie su sculture rivali di «Cesare», né alle rivendicazioni iperboliche avanzate a favore dell’una o dell’altra, e neppure alla diffusione di questo dibattito al di fuori del mondo degli archeologi, degli artisti e dei collezionisti (Benito Mussolini è solo una delle «famigerate» celebrità intervenute in queste diatribe, e ci sono anche sorprendenti nessi bonapartisti). La storia di due esemplari, in particolare, che a turno, fra metà Ottocento e metà Novecento, sono stati i preferiti per la faccia di Cesare, illustra le sorprendenti giravolte delle mode erudite e le argomentazioni, talora colte, talaltra implausibili, avanzate dai due fronti. Le loro vicende ci aiutano a ragionare più approfonditamente su come gli osservatori moderni hanno imparato a *vedere* Cesare nel corso dei secoli.

I pro e i contro

A parte le monete, sono oltre centocinquanta i ritratti che in un periodo o in un altro sono stati seriamente considerati immagini antiche di Giulio Cesare (il numero varia a seconda del valore attribuito al termine «seriamente»). Le immagini sono in genere in marmo, ma se ne trovano anche su gemme e in ceramica.[18] Ora, queste effigi sono sparse nelle collezioni di tutto l'Occidente, da Sparta a Berkeley in California, e alcune provengono da luoghi improbabili. La testa del Rodano non è la sola a essere stata ripescata da un fiume. Un altro esemplare, ora in un museo alle porte di Stoccolma, è stato misteriosamente estratto nel 1925 da tre metri di fango nel letto del fiume Hudson, non lontano dalla Ventitreesima strada di New York. In qualche maniera dev'essere stata «smarrita», forse caduta fuoribordo da una nave che trasportava un carico dall'Europa – le virgolette sono il segno delle mie perplessità –, e non è certo la prova stupefacente che i romani sarebbero sbarcati davvero in America (fig. 2.4a).[19] Fra tutta questa moltitudine di ritratti, non ce n'è uno la cui identificazione o autenticità non sia stata contestata. È il caso di un marmo rinvenuto nel 2003 durante degli scavi nell'isola di Pantelleria, fra la Sicilia e il Nordafrica, insieme ad altri ritratti, riconoscibili come imperiali, di quello che si direbbe un tardo gruppo dinastico, nel quale è incluso un «ritratto» retrospettivo di Cesare in qualità di padre fondatore (e quindi con una certezza maggiore del solito sull'identità). Ma con il tempo, anche questo reperto troverà probabilmente i suoi detrattori (fig. 2.4b).[20] Di questi centocinquanta esemplari non ce n'è quasi nessuno che non sia stato, prima o poi, preso di mira: o perché, pur non escludendo che sia antico, si dice che non è sicuramente di Cesare, o perché, pur essendoci pochi dubbi che si tratti di Cesare, non è antico ma è una replica moderna, una sua versione o un falso.[21]

Le tesi contrapposte sono a volte sconcertanti nella loro varietà. La testa ritrovata nell'Hudson, per esempio, è stata attribuita ad Augusto, al suo braccio destro Agrippa e anche a Silla (il famigerato despota massacratore dell'inizio del I secolo a.C.), e ora, sempre più spesso, viene liquidata come quella di un altro «romano ignoto». Un caso particolarmente difficile di attribuzione è quello del «Cesare verde» (fig. 2.4c), così chiamato per la caratteristica pietra verde egizia della scultura, che un tempo era custodito come un bene prezioso da Federico II di Prussia e che ora si trova a Berlino.

Del suo luogo di ritrovamento non si sa nulla, ma le connessioni con l’Egitto si sono dimostrate indubitabili. È forse, come si augurava di recente uno scrittore senza addurre alcuna prova, la statua che Cleopatra aveva eretto ad Alessandria in onore di Cesare dopo la sua morte? O invece è soltanto il ritratto di «uno degli ammiratori di Cesare sul Nilo», che scimmiottava lo stile del suo eroe? Oppure è un falso del Settecento, spacciato sin da principio per Cesare? Chi può dirlo? [22]

Fra tutti questi Cesari, alcuni hanno conquistato più fama di altri e in periodi differenti. Uno dei primi favoriti è stato il «ritratto vero» che nel Cinquecento era nel palazzo della famiglia Casali a Roma (fig. 2.4d). Secondo un’interessante guida dell’epoca, scritta quando l’autore, Ulisse Aldrovandi di Bologna, era prigioniero dell’Inquisizione, il proprietario teneva sotto chiave il busto, ma lo mostrava «con amore» ai visitatori. (*Se* è lo stesso busto di Cesare ancora nella collezione dei discendenti della famiglia Casali, più di uno ormai riconosce che questo prezioso oggetto non era affatto antico, ma aveva allora all’incirca un secolo.) [23]

Negli anni Trenta del Novecento, Mussolini rese famoso un Cesare a grandezza naturale, che si trovava nel cortile del Palazzo dei Conservatori sul colle Capitolino a Roma. Un tempo molto ammirata dai viaggiatori, quella statua era uno dei due soli Cesari accettati incontrovertibilmente come «cesariani» da un altro di quei critici cocciuti di fine Settecento. Poi, però, era caduta in disgrazia, avvolta dai soliti sospetti. Chissà che non fosse un pastiche moderno, seicentesco, dicevano. Un’ipotesi, in realtà, impossibile: certo, avevano «lavorato» molto sulle gambe e sulle braccia, ma uno schizzo della stessa immagine, datato 1550, spazzava via l’idea che potesse trattarsi di una creazione seicentesca. Dubbi del genere, comunque, non impedirono a Mussolini di trasformare questa immagine di Cesare nel suo marchio di fabbrica, il simbolo della sua ambizione a seguire le orme del dittatore romano. [24] Il duce fece trasferire la scultura dal cortile dei Conservatori per insediarla al posto d’onore nella Sala del consiglio dell’adiacente Palazzo Senatorio, dove presiede ancora alle discussioni sulle norme del piano regolatore e sulle multe per i divieti di sosta. Con un progetto che, curiosamente, ricordava la moltiplicazione delle statue di Cesare di duemila anni prima, Mussolini fece eseguire una copia della statua destinata a Rimini, il luogo da cui Cesare aveva lanciato la sfida finale per la conquista del potere a Roma, e un’altra copia per il suo

nuovissimo viale nel centro di Roma, chiamato allora via dell'Impero, poi ribattezzato via dei Fori imperiali, in onore dei resti archeologici circostanti (fig. 2.5).[25]

Ma l'idea più chiara su ciò di cui il mondo moderno è andato in cerca (talvolta inventandoselo) nelle immagini di Cesare e sulle strane narrazioni che a volte si nascondono dietro le silenti sculture sugli scaffali di un museo la danno due teste marmoree, diventate, una dopo l'altra, la raffigurazione canonica di Cesare: una si trova al British Museum di Londra, e l'altra al Museo Archeologico di Torino. Quasi tutte le sculture superstiti di «Cesare» sono accompagnate da qualche storia analoga, anche se più modesta (una sequela di autenticazione, de-autenticazione, ammirazione e disprezzo), ma questa coppia illustra meglio di qualsiasi altra alcune delle controversie più accese che «Cesare» può provocare.

La prima immagine, quella del British Museum, fu acquistata, insieme ad altri reperti, nel 1818, da James Millingen, un collezionista e mercante britannico di antichità italiane (fig. 2.6).[26] Dove e come sia stata ritrovata non è documentato, e all'inizio non fu considerata qualcosa di speciale, tanto che venne cautamente definita «testa di ignoto». Ma verso il 1846, come si legge nel catalogo scritto a mano del Museo, fu identificata come ritratto di Giulio Cesare.[27] Chi l'abbia fatto e in base a quali criteri è un mistero: presumibilmente, a un certo punto, dovette essere tirata in ballo l'affinità con i ritratti sulle monete. L'immagine, comunque, rappresentò per decenni il Cesare sognato dalla modernità. Compariva nelle biografie del dittatore, illustrava numerose copertine di libri e ispirava una prosa che, riletta ora, pare di una stravaganza imbarazzante.

Nel 1892 gli dedicò una sviolinata particolarmente iperbolica Sabine Baring-Gould, sacerdote anglicano e autore di best seller, ricordato ora più come compositore di inni (fra cui il famoso *Onward Christian Soldiers*) che come esperto di storia romana. Baring-Gould ammetteva che forse lo scultore aveva sorvolato sulla calvizie di Cesare e che probabilmente il suo non era un ritratto dal vero (una delusione che si intravede dietro molti di questi dibattiti). Però, aggiungeva, l'opera era stata sicuramente

> realizzata da qualcuno che conosceva bene Giulio Cesare, che l'aveva visto e rivisto tante volte ed era stato così profondamente colpito dalla sua personalità da regalarci un suo ritratto come se fosse dal vivo ... L'artista ha colto e riprodotto le peculiarità che

l'espressione di Cesare aveva a riposo, il suo sorriso dolce, paziente, triste, il riserbo del potere nelle labbra e lo sguardo perso nei cieli, come qualcuno che cerca l'invisibile e ha fiducia nella Provvidenza che regna lassù. [28]

2.4 a) Il «Cesare» del fiume Hudson

2.4 *a*) Il «Cesare» del fiume Hudson

b) Il «Giulio Cesare» (metà del I secolo d.C.) di Pantelleria;

b) Il «Giulio Cesare» (metà del I secolo d.C.) di Pantelleria;

c) Il «Cesare verde» ritenuto di origine egizia;

c) Il «Cesare verde» ritenuto di origine egizia;

d) Il «Giulio Cesare» ora nella collezione Casali, a Roma;

d) Il «Giulio Cesare» ora nella collezione Casali, a Roma;

e) Testa di Cesare nella Morte di Cesare (1804-1805) di Vincenzo Camuccini;

e) Testa di Cesare nella *Morte di Cesare* (1804-1805) di Vincenzo Camuccini;

f) Testa scolpita da Desiderio da Settignano, spesso identificata come Cesare (1460).

f) Testa scolpita da Desiderio da Settignano, spesso identificata come Cesare (1460).

2.5 Benito Mussolini annuncia l’abolizione della Camera dei deputati (gennaio 1939). E opportunamente parla proprio davanti alla statua di Giulio Cesare, che aveva fatto trasferire nella Sala del consiglio. Un dittatore di fronte a un altro dittatore.

2.5 Benito Mussolini annuncia l’abolizione della Camera dei deputati (gennaio 1939). E opportunamente parla proprio davanti alla statua di Giulio Cesare, che aveva fatto trasferire nella Sala del consiglio. Un dittatore di fronte a un altro dittatore.

Non molto tempo dopo, Thomas Rice Holmes, un altro cesariano appassionato, seguì la stessa via all’inizio della sua storia della conquista della Gallia da parte di Cesare:

> Il busto rappresenta, mi azzardo a dire, la personalità più forte che mai sia vissuta ... Nel profilo è impossibile trovare un solo difetto ... Ha vissuto ogni giorno della sua vita e comincia a sentire il peso della fatica, ma ogni facoltà conserva in pieno il suo vigore ... L’uomo appare del tutto privo di scrupoli, o meglio ... dà l’impressione che nessuno scrupolo potrebbe indurlo a esitare nel perseguimento del proprio fine. [29]

Negli anni Trenta del Novecento anche John Buchan, classicista, diplomatico e autore dei *Trentanove scalini*, definì quella scultura «la più nobile presentazione del volto umano che io conosca», ma si distinse dagli altri nell’ammirare «la conformazione delicata, quasi femminile delle labbra e del mento». «Cesare» ribadiva «è l’unico grande uomo d’azione, a parte Nelson, ad avere nel volto qualcosa della delicatezza di una donna.» [30]

Oggi fatichiamo a prendere sul serio questo genere di prosa. Quel mettere le mani avanti («non è dal vero, ma è persino meglio che se lo fosse») ha un che di stridente; e l’iperbole sembra affatto sproporzionata rispetto al ritratto, specialmente per tutti coloro che non sono convinti in

egual misura della «grandezza» assoluta di Cesare. Non è difficile comunque leggere fra le righe. La priorità di questi scrittori era esaltare il proprio incontro faccia a faccia con l'essere umano catturato nel marmo, anche se, in pratica, tutto quello che facevano era poco più che trovare un'immagine adeguata su cui proiettare i propri assunti sull'«uomo Cesare», a partire dal potere visionario, con in più qualche cenno alla mancanza di scrupoli fino a un inquietante lato femmineo. Le parole contengono anche una velata allusione – Rice Holmes quasi lo ammette apertamente – che quel grande entusiasmo sia una compensazione parziale per l'assenza di argomenti davvero solidi per identificare la testa come quella di Cesare. E proprio questo si sarebbe rivelato il vero problema. Se il busto del British Museum non fosse stato davvero di Cesare? E se per caso non fosse stato neppure dell'antica Roma?

I primi dubbi sorsero molto presto dopo il 1846, anno in cui alla scultura fu dato il nome di Cesare. Una guida del Museo, pubblicata nel 1861, si preoccupa di smentire le voci che non di Cesare si tratti, bensì di uno dei suoi contemporanei: «Non sono mancati i critici che hanno sostenuto con forza che in realtà questo è il ritratto di Cicerone. Noi non possiamo tuttavia avallare questo punto di vista».[31] Il peggio, però, doveva ancora venire. Nel 1899, lo storico dell'arte tedesco Adolf Furtwängler dichiarò che la testa non era affatto antica («un lavoro moderno, corroso artificialmente»), e, anche se questa fu soltanto una sferzata passeggera, da quel momento in poi anche i difensori più strenui furono costretti ad ammettere le perplessità (più o meno in questi termini: «L'antichità della testa del British Museum è stata messa in dubbio, *ma*...»).[32] A metà degli anni Trenta del Novecento, nel periodo in cui Buchan stilava il suo encomio, quella «nobile presentazione dell'espressione umana» fu tolta dal posto d'onore che deteneva nelle gallerie romane e trasferita in una posizione sempre prestigiosa, ma cronologicamente meno specifica: l'ingresso della biblioteca del Museo. L'etichetta apposta non lasciava spazio a dubbi: «Giulio Cesare. Ritratto ideale del XVIII secolo. Roma, acquistato 1818». Un visitatore abituale si dispiacque del declassamento, ricordando con rimpianto la famosa battuta di Cesare quando aveva divorziato dalla seconda moglie, Pompea, nel 62 a.C., puntando però contemporaneamente il dito contro la dabbenaggine di quelli che comperavano le croste in Italia. Quella testa famosa racchiudeva un terribile avvertimento: Cesare, «che

aveva insistito nel dire che sua moglie deve essere al di sopra di ogni sospetto, ora serve soltanto a mettere in guardia gli ingenui inglesi dall'acquistare antichità fasulle all'estero». [33]

Questo Cesare non è stato più riabilitato come genuina opera antica, e da allora è passato dalla cura e dal controllo del dipartimento greco-romano del Museo a quello britannico e medievale, per poi tornare indietro di nuovo, come se nessuno riuscisse a decidere definitivamente quale fosse il posto di quell'imbarazzante esemplare illegittimo (una sola cosa almeno è certa: non è né britannico né medievale). Si dovette aspettare fino al 1961 perché venisse effettuata un'analisi tecnica dettagliata della testa, a opera di Bernard Ashmole, che era stato il curatore delle antichità greco-romane del British Museum dal 1939 al 1956. Ashmole sottolineò il colore sospettosamente marroncino di tutto l'esemplare. Era stato trattato, si chiedeva, con succo di tabacco dal falsario per conferirgli una patina antica? Ma l'elemento definitivamente rivelatore era la tessitura butterata della pelle. I sostenitori della sua autenticità l'avevano attribuita a una ripulitura con l'acido, un trattamento che faceva sicuramente parte del repertorio settecentesco, benché già Furtwängler avesse parlato di «corrosione finta». Ashmole sostenne con più precisione che la causa era un «maltrattamento fisico» – il termine tecnico è *distressing* – effettuato con l'intento fraudolento di farlo apparire antico, tant'è vero, sottolineava lo studioso, che vicino all'attaccatura dei capelli, dove i colpi si erano arrestati, c'erano ancora chiazze di marmo levigato. Questa parve la prova conclusiva. La scultura ormai non è più esposta, anche se ogni tanto riemerge dall'esilio nei sotterranei come protagonista delle mostre sui falsi famosi. [34]

2.6 Acquistato dal British Museum nel 1818 come «romano ignoto», questo busto a grandezza naturale divenne, dalla metà dell'Ottocento fino agli inizi del Novecento, l'immagine più famosa e più volte replicata di Cesare. Ora, però, l'opinione generale è che si tratti di un falso, o di un pastiche (ca. 1800).

2.6 Acquistato dal British Museum nel 1818 come «romano ignoto», questo busto a grandezza naturale divenne, dalla metà dell'Ottocento fino agli inizi del Novecento, l'immagine più famosa e più volte replicata di Cesare. Ora, però, l'opinione generale è che si tratti di un falso, o di un pastiche (ca. 1800).

2.7 Il Giulio Cesare preferito alla metà del Novecento. Rinvenuto durante gli scavi di Tuscolo, all’inizio dell’Ottocento, è stato dapprima etichettato come «vecchio ignoto», poi, nel 1940, identificato come il volto autentico, a grandezza naturale, di Cesare. Oltre alle rughe sul collo, la forma della testa sembra indicare una deformità cranica, di cui Cesare forse soffrì, o forse no.

2.7 Il Giulio Cesare preferito alla metà del Novecento. Rinvenuto durante gli scavi di Tuscolo, all’inizio dell’Ottocento, è stato dapprima etichettato come «vecchio ignoto», poi, nel 1940, identificato come il volto autentico, a grandezza naturale, di Cesare. Oltre alle rughe sul collo, la forma della testa sembra indicare una deformità cranica, di cui Cesare forse soffrì, o forse no.

Quasi esattamente nello stesso momento, però, dietro le quinte era in attesa un altro ritratto, pronto a prendere il posto di questo Cesare. Ai primi dell’Ottocento, Luciano Bonaparte, archeologo, collezionista, occasionalmente rivoluzionario e fratello minore di Napoleone (da cui si era in parte estraniato), aveva trovato una testa di marmo vicino alla sua casa poco a sud di Roma, nel sito dell’antica città di Tuscolo. Il reperto non aveva niente di eccezionale e all’inizio, proprio come la testa del British Museum, non fu attribuito a Cesare, ma genericamente a «un vecchio» o a «un vecchio filosofo». Quando Bonaparte si trovò in difficoltà, sul piano politico e su quello economico, la testa finì nelle mani dei nuovi proprietari, nel castello di Agliè alle porte di Torino, dove rimase anonima per un centinaio di anni.[35] Fu soltanto nel 1940 – un momento propizio in Italia per scoprire i ritratti del «dittatore», visto l’entusiasmo di Mussolini – che l’archeologo Maurizio Borda sostenne che in realtà si trattava di Giulio Cesare (fig. 2.7).

Borda invocò come prova le solite somiglianze con il ritratto sulle monete del 44 a.C., ma non si accontentò di questo. Non solo concluse che le affinità erano tali che il ritratto doveva per forza essere stato realizzato quando Cesare era ancora vivo, ma si servì della scultura per diagnosticare due deformazioni craniche di cui, a suo giudizio, era affetto Cesare. La forma un po’ strana della testa non era dovuta, a suo parere, a incompetenza o avversione dello scultore, ma rispecchiava con precisione due patologie craniche congenite, la *clinocefalia* (un lieve affossamento della volta cranica) e la *plagiocefalia* (un appiattimento su un lato). Anche questo

ritratto, alla pari del Cesare del British Museum, ha ispirato una serie di iperboli: «Il movimento quasi impercettibile della testa lievemente alzata e la momentanea contrazione della fronte e della bocca» indicherebbero una presenza vigile e superiore, scrive Maurizio Borda, tessendo le lodi del suo «realismo psicologico». Lo sguardo degli occhi, leggermente convergenti, dà l'impressione di un «certo riserbo aristocratico o di un tocco di ironia».[36] L'esemplare di Tuscolo, ancora più di quello del British Museum, è stato considerato così verosimile da potersi prestare a una diagnosi clinica: non si tratta più semplicemente di guardare negli occhi Cesare, ma di scriverne l'anamnesi.

Anche in questo caso, però, il cambiamento è in atto. Il Cesare di Tuscolo ha ancora i suoi ammiratori e nel 2018, suscitando l'attenzione dei media internazionali, è stato utilizzato per una ricostruzione scientifica, a «grandezza naturale», delle fattezze autentiche del dittatore.[37] Anche fra i suoi paladini, tuttavia, molti hanno smesso di sostenere che sia un ritratto dal vero (o l'unico di questo genere a essere arrivato fino a noi) e tantomeno che sia un'immagine basata sulla maschera funebre del dittatore.[38] Ammettono come molto più probabile che sia una copia o una versione di una precedente scultura in bronzo andata perduta, e la raggruppano insieme ad altri quattro «Cesari» antichi, anche se successivi (inclusa la recente scoperta di Pantelleria), che recano probabilmente tracce di caratteristiche simili nel cranio, quasi avessero tutte come fonte lo stesso originale bronzeo.[39] Ora, però, ci sono anche critici, lontanissimi dall'esaltazione retorica delle sue qualità artistiche con cui Borda aveva salutato l'immagine, che la considerano un'opera piuttosto rozza, o perlomeno malamente corrosa, «una copia mediocre», insomma. Forse è soltanto questione di tempo prima che venga relegata di nuovo allo status di «vecchio ignoto». Il suo ritorno all'anonimato sarà sicuramente facilitato, o accelerato, dal Cesare del Rodano, che è già pronto a prenderne il posto e a essere accolto con le stesse acclamazioni. I visitatori dei musei che lo vedono per la prima volta (e usano i social media come i viaggiatori del Settecento usavano il diario) si dicono «folgorati dalla vera e propria presenza che emana da esso», incapaci di distaccarsi dalla visione del grande uomo. Non siamo molto lontani da John Buchan e soci.[40]

2.8 Dietro l’orecchio del Cesare del British Museum ci sono segni di un lavoro non finito: una serie di fori di trapano, effettuati durante il procedimento necessario per separare l’orecchio dalla testa, che però non sarebbero dovuti comparire nella versione definitiva della scultura.

2.8 Dietro l’orecchio del Cesare del British Museum ci sono segni di un lavoro non finito: una serie di fori di trapano, effettuati durante il procedimento necessario per separare l’orecchio dalla testa, che però non sarebbero dovuti comparire nella versione definitiva della scultura.

Le certezze, però, sono in continuo movimento e ci attendono altre sorprese. Esiste persino la remota possibilità che il Cesare del British Museum possa un giorno essere riabilitato come autenticamente antico, anche se non necessariamente «Cesare» o un suo ritratto dal vero. È successo, infatti, che, quasi inosservata, dietro entrambe le orecchie, su un lato molto più nitida che sull’altro, si sia scoperta una fila di forellini di trapano (fig. 2.8). Sono i segni di un lavoro non del tutto concluso. L’artista, secondo un modello riscontrato su antiche sculture autentiche, aveva iniziato l’opera delicata di liberare l’orecchio dalla testa (delicata perché è molto facile romperlo durante l’operazione) e aveva accelerato il processo praticando dei fori, ma non aveva effettuato il taglio finale con lo scalpello. Quale sarà stata la ragione? Forse si tratta di un falso incompiuto: non è escluso che gli scultori di fine Settecento utilizzassero le stesse tecniche dei loro lontani antenati e che non siano soltanto gli esemplari autentici a essere a volte lasciati incompleti. Ma non è neppure escluso che si tratti di un doppio bluff da parte di qualche artigiano moderno, che sperava di dotare di un’aura di autenticità il suo lavoro, lasciando un piccolo difetto. In genere, però, chi traffica in falsi non ama l’imperfezione. Nonostante altri segni di modernità, quei forellini potrebbero a un certo punto riaprire la questione di dove, fra l’antico e il moderno, situare questa scultura. Riemergerà mai dal suo esilio nei sotterranei? Chi può dirlo? [41]

Ma che aspetto aveva Cesare?

La ricerca del volto «antico» di Cesare può sembrare una serie frustrante di inversioni di marcia, vicoli ciechi, identificazioni e re-identificazioni. Per decenni un ritratto viene considerato la sua immagine più accurata e autentica, poi, per ragioni che non sono palesemente più convincenti di quelle che l’avevano eletto, il ritratto viene accantonato o perché falso o perché comunque non è di Cesare, oppure semplicemente perché è una copia scadente di qualche capolavoro originale, ormai andato perduto. È come se nell’ultimo paio di secoli – ma sicuramente la tendenza è cominciata già prima – quasi ogni generazione abbia puntato tutto su un suo Cesare preferito, che prevale per un po’, offrendo al mondo moderno l’occasione preziosa per guardare direttamente negli occhi il dittatore e penetrare attraverso il marmo la personalità, se non addirittura le patologie cliniche, dell’uomo che sta dietro il ritratto. Poi, a tempo debito, l’immagine viene tirata giù dal piedistallo da qualche nuova scoperta, o riscoperta, e lentamente svanisce in una relativa oscurità, mentre un secondo protagonista, come il «Cesare verde» o quello di Mussolini, sale alla ribalta per poi discenderne. Agli esiliati, un po’ come ai sarcofagi male identificati di Jesse Elliott, resta la soddisfazione di *essere stati una volta considerati ritratti di Cesare*.

E tuttavia, nonostante i dibattiti e le polemiche incessanti, Giulio Cesare è uno dei leader romani più facilmente riconoscibili nell’arte moderna, dalla pittura alla scultura e alla ceramica, ai fumetti, ai film, e anche fra le immagini false e contraffatte. Di solito, in una qualsiasi raccolta di busti rinascimentali dei dodici Cesari, lo si distingue subito come quello piuttosto magro e con il naso a becco, anche se non necessariamente con il collo rugoso e il pomo d’Adamo sporgente. Ed è così che viene rappresentato in quasi tutti i dipinti e disegni, dalla figura sul carro trionfale, leggermente sinistra, del Mantegna (fig. 6.7) fino al dittatore morente di Camuccini (fig. 2.4e) e ai fumetti di Asterix, con tanto di corona e occhi che ti fissano in modo sconcertante (fig. 1.18i). Sono stati proprio questi tratti anatomici ad avere reso irresistibile la tentazione di immaginare che Desiderio, con la sua delicata scultura marmorea, uno dei momenti più alti dell’artigianato quattrocentesco, intendesse raffigurare Cesare, benché, anche in questo caso, come in tutti quelli dei suoi predecessori antichi, non compaia alcun nome (fig. 2.4f).[42] I tratti fisici di Cesare – scelgo le parole con molta attenzione – sono facili da individuare.

Quel suo look, naturalmente, è uno stereotipo complesso, multistrato, autorinforzante, ed è uno degli esempi più efficaci del groviglio fra antico e moderno di cui si è detto nel capitolo I. Lo stereotipo discende in parte dalle teste memorabili sulle monete del 44 a.C., in parte dalle sculture a figura intera ritenute antiche rappresentazioni di Cesare (alcune delle quali non lo erano sicuramente) e in parte dalle parole di Svetonio. Gli artisti, però, rispondevano anche al lavoro dei loro pari e predecessori moderni, i quali, durante il processo di ricostruzione dell’immagine di Cesare in pittura, scultura e persino nel teatro, contribuirono a creare una sorta di pietra di paragone attraverso la quale giudicare le future raffigurazioni.[43]

Stabilire fino a che punto questo amalgama assomigli all’aspetto del dittatore in carne e ossa è impossibile. Moltissimi, credo, sosterrebbero che c’è una certa sovrapposizione fra l’uno e l’altro, ma, grande o piccola che essa sia, l’insieme delle fattezze riesce a segnalarci che si tratta di «Cesare». La mia ipotesi è che l’effetto sarebbe stato identico anche sugli osservatori romani: molti non avrebbero avuto difficoltà a indovinare chi fosse l’uomo in piedi sul carro trionfale del Mantegna, o quello che manda in bestia i turbolenti galli nei fumetti di Asterix.

La pianificazione

Nessun ritratto dei suoi successori ha attirato tanti encomi, tanti elogi sperticati e tante feroci diatribe quanto quello di Cesare. Eppure Augusto, Caligola, Nerone e Vespasiano sono stati di recente i protagonisti di mostre personali, e negli ultimi due secoli sono risuonate altre esclamazioni di «*mais c’est César!*» ogni volta che venivano spettacolarmente alla luce le immagini degli imperatori successivi, o così almeno si sosteneva. Uno degli esempi più recenti e meno convincenti è una figura marmorea seduta, priva di testa e anche di parti del corpo, sequestrata ai tombaroli dalla polizia italiana nel 2011 e quasi all’istante salutata come l’imperatore Caligola, con l’aggiunta di una miriade di allusioni piccanti alla sua pazzia, depravazione e promiscuità.[44] Senza un volto su cui basarsi, a meno che la testa malridotta, quasi totalmente sfigurata, ritrovata poco distante, non appartenesse alla stessa statua, l’identificazione era imperniata soprattutto sulla presenza di un sandalo piuttosto elaborato, che fu considerato una

delle calzature militari che l’imperatore indossava da bambino, le *caligae*, da cui derivava il soprannome con il quale è di solito conosciuto. Pochi si sono chiesti perché mai, in questa scultura piuttosto imponente, ci fosse un riferimento visivo al soprannome infantile che l’imperatore, il cui nome ufficiale era Gaio, si dice detestasse. Tale è il nostro desiderio di riscoprire gli imperatori, i famosi e i malfamati.

Anche i sovrani successivi sono stati rintracciati con procedure molto simili a quelle usate nel dare la caccia a Cesare; il solito metodo soggettivo di «confronto e contrasto» con la descrizione di Svetonio o con i minuscoli ritratti numismatici: è questo il fondamento su cui poggiano quasi tutte le identificazioni. Il metodo viene applicato da tanto di quel tempo che nel Settecento uno dei trucchi dei ciceroni era portare con sé una manciata di monete antiche per aiutare i clienti a dare un nome alle statue che incontravano nei loro tour.[45] Naturalmente, anche con i successori sorgono interrogativi analoghi a quelli su Cesare: come si distingue un imperatore creato da uno scultore moderno da uno risalente al mondo romano? E anche nel loro caso non si contano gli esempi di desideri scambiati per realtà, di identità errate e di dispute accanite. Due statue ritrovate in un edificio intorno al foro di Pompei hanno tenuto occupati per decenni gli archeologi, nel tentativo di decidere, senza nessuna prova affidabile, se si trattasse di una coppia eccelsa o di due ambiziosi dignitari locali, che scimmiottavano lo stile imperiale.[46]

Fra le immagini di Cesare e quelle dei sovrani successivi ci sono tuttavia alcune differenze significative. L’identificazione di questi ultimi non si è sempre rivelata così difficile. Si è addirittura ritrovata qualche scultura accompagnata dal nome; e altri esemplari, come il gruppo dinastico di Pantelleria, sono emersi in contesti che restringono drasticamente le opzioni sulla loro identità.[47] Inoltre, possediamo un numero di ritratti numismatici molto più vario e consistente, e di conseguenza la base di confronto è più ampia. Anche gli esemplari con cui lavorare sono assai più numerosi: nella diffusione massiccia dei loro ritratti, i successori superarono di gran lunga Cesare. Forse la stima che in origine le immagini di Augusto sparse in tutto il mondo romano fossero fra le venticinque e le cinquantamila è troppo generosa, ma un indice affidabile del loro numero proviene dai piedistalli ritrovati. Di quelli su cui poggiavano un tempo le statue di Cesare ne sopravvivono poco più di venti, di quelli di Augusto ne abbiamo oltre

duecento, fra cui quaranta installati quand’egli era ancora in vita (una vita lunga, certo, ma il ragionamento tiene ugualmente).[48] Ci sono segnali inequivocabili che, dopo Cesare, «la diffusione dell’immagine imperiale» era diventata un’operazione altamente centralizzata. Alcune immagini, anche se ritrovate a centinaia o migliaia di chilometri di distanza, sono molto simili fra loro, fin nei dettagli più minuscoli (anzi, soprattutto in quelli), come l’esatta disposizione delle ciocche dei capelli (figg. 2.9 e 2.10). Di fronte a questo binomio – diffusione vastissima e ritratti a volte praticamente identici – molti storici moderni hanno tratto la conclusione che la burocrazia imperiale inviasse nelle diverse regioni dell’impero dei calchi, probabilmente di creta, cera o gesso, della faccia dell’imperatore, di modo che gli artisti e gli artigiani locali potessero riprodurli, spesso nella pietra del posto. Un prototipo autorizzato garantiva che i sudditi nelle loro lontane città vedessero tutti lo stesso imperatore, ogni volta che alzavano lo sguardo verso la sua statua.

2.9 La «testa di Meroe» di Augusto, così chiamata dalla città nell’attuale Sudan in cui è stata rinvenuta. La testa, con gli occhi originali nelle loro orbite, quasi sicuramente apparteneva a una statua bronzea molto grande dell’imperatore, eretta dai romani in Egitto, saccheggiata dai kushiti, che la portarono come trofeo a Meroe. All’inizio del Novecento fu ritrovata sotto terra da un gruppo di archeologi britannici e trasferita nel Regno Unito. I lineamenti classici, pacati, del ritratto non dovrebbero oscurare le vicende complesse degli imperi e la violenza sottostanti.

2.9 La «testa di Meroe» di Augusto, così chiamata dalla città nell’attuale Sudan in cui è stata rinvenuta. La testa, con gli occhi originali nelle loro orbite, quasi sicuramente apparteneva a una statua bronzea molto grande dell’imperatore, eretta dai romani in Egitto, saccheggiata dai kushiti, che la portarono come trofeo a Meroe. All’inizio del Novecento fu ritrovata sotto terra da un gruppo di archeologi britannici e trasferita nel Regno Unito. I lineamenti classici, pacati, del ritratto non dovrebbero oscurare le vicende complesse degli imperi e la violenza sottostanti.

Non possediamo però la minima prova dell’esistenza di questi prototipi, né si trova traccia alcuna nei documenti romani su chi avrebbe potuto disegnarli, produrli, spedirli. E non esiste infine nessuna testimonianza

sull’identità degli artisti che utilizzavano quei modelli per le loro sculture. Come spiegare, poi, la grande varietà di immagini indipendenti, diffuse in tutto l’impero, create per raffigurare l’imperatore regnante? Non tutto discendeva «dall’alto verso il basso» o «dal centro verso la periferia». Gli stampi per i biscotti imperiali non erano certo copie di prototipi inviati da Roma, così come non lo erano le magnifiche sculture dell’imperatore addobbato come un faraone egizio, né tutti quei dipinti rozzi che Frontone affermava di avere visto (fig. 2.11). E tuttavia la logica per cui a dettare alcune di queste somiglianze in sculture diverse sia stato un qualche processo regolato di riproduzione è quasi inconfutabile e comporta ovvie conseguenze su come vengono riconosciute le facce imperiali.

2.10 a) La testa di Augusto di una sua statua nella villa di Livia a Prima Porta, vicino Roma;

2.10 *a*) La testa di Augusto di una sua statua nella villa di Livia a Prima Porta, vicino Roma;

b) Grafico delle ciocche dei capelli di un ritratto imperiale (basato sulla testa di Prima Porta) (2.10a);

b) Grafico delle ciocche dei capelli di un ritratto imperiale (basato sulla testa di Prima Porta) (2.10a);

c) Ritratto solitamente ritenuto di Tiberio, il successore di Augusto;

c) Ritratto solitamente ritenuto di Tiberio, il successore di Augusto;

d) Un Caligola molto simile al predecessore Tiberio;

d) Un Caligola molto simile al predecessore Tiberio;

e) Testa ritenuta di Augusto, o di Caligola, o di due eredi designati di Augusto, Gaio e Lucio Cesare, morti entrambi giovani;

e) Testa ritenuta di Augusto, o di Caligola, o di due eredi designati di Augusto, Gaio e Lucio Cesare, morti entrambi giovani;

f) Testa attribuita a più riprese ad Augusto, a Caligola, a Gaio Cesare e a Nerone (forse riscalpellata più volte per darle identità diverse).

f) Testa attribuita a più riprese ad Augusto, a Caligola, a Gaio Cesare e a Nerone (forse riscalpellata più volte per darle identità diverse).

Nell’ultimo secolo, più o meno, tale convinzione ha fornito non tanto un nuovo metodo per identificare i ritratti degli imperatori, quanto una nuova arma nel repertorio tradizionale della comparazione. Molte facce sono state riconosciute in base a minuscoli dettagli diagnostici, che suggeriscono una derivazione da qualche modello centralizzato. In casi estremi, questa procedura può portare a conclusioni ancora più assurde di tutto il bailamme che si è scatenato intorno alle rughe sul collo e al pomo d’Adamo di Cesare: per esempio, l’identificazione può dipendere interamente dalla presenza rivelatrice della ciocca dei riccioli di Cesare sopra l’occhio destro. Il risultato di tutta questa procedura però è che, mentre non esiste una singola testa di Giulio Cesare la cui identità non sia stata contestata, nel caso di Augusto, sommando i ritratti «assolutamente certi» con quelli «molto probabili», si arriva a quasi duecento immagini superstiti (Augusto è il primo in classifica) e persino a venti nel caso del giovane Alessandro Severo.[49]

Questo, però, non significa che tutti i successori di Cesare abbiano un «aspetto» altrettanto riconoscibile nell’arte antica o in quella moderna. Non è così. Dei dodici di Svetonio, l’unico tra le file di busti di marmo che

risalta quasi con la stessa chiarezza di Giulio Cesare è Nerone, con il tipico doppio mento e a volte anche l'ombra di una barbetta corta e ispida. Ma non è neppure difficile individuare Augusto nella sua perfezione e giovinezza quasi impossibili, o Vespasiano, un uomo di mezza età e dall'aria concreta, di uno con i piedi per terra (fig. 2.12). E ci sono anche abbinamenti impossibili per un osservatore moderno fra alcuni ritratti memorabili della letteratura latina, come quello di Caligola, per esempio, e le loro scialbe controparti di marmo. Se si esclude l'acconciatura, alcuni degli immediati successori di Cesare sono davvero indistinguibili, soprattutto se nel novero vengono incluse anche le raffigurazioni ancora meno marcate di eredi e principi. Ma qual è la ragione di questo fenomeno? Per capirlo, è necessario volgere lo sguardo verso altre innovazioni attuate nello stesso periodo e verso la politica che le ispirava. Mi riferisco allo stile ritrattistico inedito introdotto da Augusto e a una percezione radicalmente nuova della funzione dei ritratti all'interno della dinastia imperiale. Una somiglianza costruita con cura, con l'aggiunta di qualche differenza occasionale, potrebbe esserne la ragione.

2.11 Sulle pareti del tempio egizio di Dendur, costruito intorno al 15 a.C., ci sono varie immagini di Augusto in guisa di faraone. Qui, in una raffigurazione un tempo a colori vivaci, l'imperatore (a destra) offre del vino a due divinità egizie. Nelle cornici ovali (cartouches) accanto alla sua testa, i geroglifici lo definiscono «Autokrator» (imperatore) e «Caesar», e questo rende il riconoscimento di Augusto molto più sicuro di quanto sia possibile con quasi tutti i suoi ritratti in stile greco-romano.

2.11 Sulle pareti del tempio egizio di Dendur, costruito intorno al 15 a.C., ci sono varie immagini di Augusto in guisa di faraone. Qui, in una raffigurazione un tempo a colori vivaci, l'imperatore (a destra) offre del vino a due divinità egizie. Nelle cornici ovali (*cartouches*) accanto alla sua testa, i geroglifici lo definiscono «Autokrator» (imperatore) e «Caesar», e questo rende il riconoscimento di Augusto molto più sicuro di quanto sia possibile con quasi tutti i suoi ritratti in stile greco-romano.

2.12 Lo stile realistico e l'aspetto decisamente di mezza età di questo ritratto di Vespasiano segnano un contrasto, sicuramente voluto, con la perfezione giovanile delle immagini della dinastia precedente, la giulio-claudia.

2.12 Lo stile realistico e l’aspetto decisamente di mezza età di questo ritratto di Vespasiano segnano un contrasto, sicuramente voluto, con la perfezione giovanile delle immagini della dinastia precedente, la giulio-claudia.

Cesare Augusto e l’arte della dinastia

I piani di Cesare per il futuro, che ignoriamo, morirono con lui. Fu Augusto a stabilire un sistema permanente, una continuità – talora anche fragile – del governo di un uomo solo a Roma. Da giovane, quand’era ancora Ottaviano, si era fatto una cattiva fama di brutalità e tradimento nei quindici anni di guerra civile innescata dall’assassinio di Cesare. Ma, con una delle metamorfosi più stupefacenti, dopo avere sconfitto i rivali, si reinventò come statista responsabile, si diede un nome nuovo e rispettabile («Augustus» significava né più né meno che «venerabile») e governò da imperatore per oltre quarant’anni. Nazionalizzò l’esercito e lo pose sotto il proprio comando, investì somme enormi per riedificare la città e sostentare la popolazione, e riuscì con intelligenza a far sì che buona parte delle élite accettasse quello che era di fatto un controllo su tutto il processo politico, liberandosi contemporaneamente degli oppositori. Dopo di lui, ogni imperatore non fu più soltanto «Cesare», ma ebbe fra i suoi titoli ufficiali quello di «Cesare Augusto»: il dittatore assassinato, che era all’origine del sistema romano di governo autocratico, rimase per sempre legato all’astuto politico («vecchio rettile scaltro» lo definirà parecchio tempo dopo uno dei suoi successori) che aveva concepito quel piano a lungo termine.[50]

Un grosso problema, che il vecchio rettile scaltro non risolse mai del tutto, fu il sistema di successione. Che Augusto avesse in mente un potere ereditario appare abbastanza chiaro, ma il lungo matrimonio con Livia non produsse figli, e i vari eredi scelti a succedergli morirono purtroppo in giovane età. Alla fine Augusto fu costretto a rivolgersi al figlio del primo matrimonio di Livia, Tiberio, che nel 14 d.C. diventò imperatore, il primo della dinastia «giulio-claudia», un nome che rispecchia la sua discendenza mista, dalla famiglia «Giulia» di Augusto e dalla famiglia «Claudia» del padre di Tiberio. I criteri della successione rimasero vaghi, anche quando le difficoltà pratiche furono superate. La legge romana non aveva una norma sulla primogenitura: certo, per succedere al trono giovava essere il figlio

maggiore dell’imperatore regnante, ma non era una garanzia assoluta. Nei primi cento anni di impero, nessun figlio naturale succedette al padre; il primo fu Tito, che salì al trono dopo il padre Vespasiano nel 79 d.C., ed è difficile pensare che sia una coincidenza il fatto che Vespasiano sia stato anche il solo fra i primi dodici imperatori a morire – indiscutibilmente – per cause naturali. Tutti gli altri, assassinati, costretti al suicidio o sospette vittime di avvelenamento (anche quando le voci erano infondate), indicano nella fase della successione un momento di incertezza, di ansia e di crisi.

Lo stile innovativo dei ritratti imperiali è inseparabile dalla nuova struttura politica e ha molto poco a che vedere con le fattezze vere di Augusto. Rivelatrice a questo proposito è la descrizione che ne fa Svetonio: i ritratti non hanno i denti irregolari, il naso a uncino e le sopracciglia aggrottate che lo scrittore elenca come tratti distintivi dell’imperatore. Ancora più significativi sono la perfezione un poco raggelante dell’immagine, ispirata alle statue dell’età classica greca del V secolo a.C., e il fatto clamoroso che i ritratti prodotti in tutti i quarantacinque anni del suo regno siano pressoché identici, dalla testa bronzea rinvenuta nel Sudan, bottino di un’incursione locale nella provincia romana dell’Egitto (fig. 2.9), fino alla statua scoperta nel sito della villa di Livia alle porte di Roma (fig. 2.10a). Con Augusto siamo di fronte a un Dorian Gray al contrario: nel romanzo di Oscar Wilde, il ritratto invecchia mentre il suo soggetto resta giovane; il suo ritratto, invece, è sempre rimasto giovane fino alla morte dell’imperatore nel 14 d.C., quand’era più che settantenne. A noi moderni, questa prassi può forse apparire una forma insulsa di idealizzazione: cerchiamo invano i segni della relazione personale, dinamica, fra il modello e la persona vera, considerata, forse a volte un po’ romanticamente, come la pietra angolare della migliore ritrattistica moderna (probabilmente gli scultori non avevano mai visto di persona Augusto). E invece, nella storia dell’autorappresentazione romana, in cui le verruche e le rughe erano in precedenza moneta corrente, questa immagine giovanile, classicheggiante, era una novità sconvolgente, uno stile senza precedenti, concepito per incarnare l’altrettanto innovativo New Deal dell’imperatore e la sua rottura con il passato. Questa immagine di Augusto, lungi dall’essere frutto di un lavoro di routine, privo di ispirazione, un’emanazione del governo, fu una delle creazioni più brillanti, originali e meglio riuscite di tutti i tempi. Il ritratto, concepito per «fare le veci dell’imperatore» presso la stragrande

maggioranza dei suoi sudditi, che non l’avrebbero mai visto di persona, ne ha preso per sempre il posto.[51]

Non solo: ha anche definito il canone per i ritratti dei suoi successori. Al di là dei barlumi di individualità che si possono cogliere negli occhi un po’ porcini di Claudio, nel doppio mento di Nerone, nella frangia regolare di Traiano o nella barba cespugliosa di Adriano, le immagini pubbliche degli imperatori esprimevano l’identità politica, non quella personale. Contemporaneamente, però, inserivano anche ciascuno dei raffigurati nella genealogia del potere, legittimandone il posto nella successione imperiale: fornivano un diagramma sia della continuità, sia talora delle fratture nel diritto a governare. In mezzo a tutte le tortuose complessità familiari della dinastia giulio-claudia (e le dinastie successive ebbero un andamento analogo con una sfilza di sovrani barbuti e tutti identici nel II secolo d.C.), i successori scelti erano contrassegnati dalla somiglianza scultorea con l’imperatore cui sarebbero succeduti, e dalla somiglianza con l’immagine di Augusto, cui veniva fatto risalire il diritto ereditario al potere imperiale.

A destra: Le dinastie spesso prosperano sulla complessità; le loro molteplici adozioni e i nuovi matrimoni sono quasi impossibili da rappresentare sulla pagina. La tavola è un albero genealogico intenzionalmente semplificato dei dodici Cesari, e si concentra sui personaggi principali presenti nel libro.

Le immagini non erano totalmente identiche. Tiberio appare forse un poco più spigoloso di Augusto (fig. 2.10c) e Caligola un po’ più morbido (fig. 2.10d). Ma il principio generale era che i ritratti dovevano dare l’impressione che l’imperatore fosse tagliato per la parte, e, per la prima dinastia imperiale, ciò significava essere simili ad Augusto. È questa la ragione per cui i dibattiti più accesi e i contrasti maggiori fra gli studiosi intorno all’identificazione di questi Cesari non ruotano (come nel caso della coppia controversa di Pompei) intorno alla questione se un determinato ritratto sia o non sia di un membro della famiglia imperiale, ma intorno alla questione di quale principe, principino o erede temporaneo della dinastia giulio-claudia si tratti. Neppure l’esatta disposizione delle ciocche di capelli riesce sempre a produrre una risposta coerente. Una delicata testa

marmorea, esposta al British Museum, per esempio, è stata variamente attribuita ad Augusto, a due dei suoi eredi morti giovanissimi e a Caligola (fig. 2.10e). Una scultura ancora più enigmatica nei Musei Vaticani è stata ritenuta il ritratto di Augusto, di Caligola, di Nerone e di un altro degli aspiranti eredi, per non parlare della possibilità che fosse in origine un Augusto poi rimodellato per farne un Nerone oppure un Nerone tornato a essere Augusto (fig. 2.10f).[52] Come resistere alla tentazione di concludere che a volte gli studiosi hanno consumato una quantità enorme di energie per tracciare un confine sottile fra soggetti che erano sempre stati concepiti per sembrare identici?

Com’era inevitabile, alla ricerca della somiglianza si alternava la ricerca della diversità. Dopo la caduta di Nerone e l’anno di guerra civile fra il 68 e il 69 d.C., salì al trono una nuova dinastia imperiale, la «flavia», che prese il nome dal fondatore, Flavio Vespasiano, e la ritrattistica cambiò insieme alla politica. Vespasiano, com’è comunemente chiamato ora, adottò uno stile realistico di ritratto, con verruche e tutto il resto, in contrasto con la perfezione idealizzante dello stile giulio-claudio. Il nuovo imperatore intendeva così sottolineare la sua dura esperienza di soldato, un approccio pragmatico al potere imperiale e un retroterra familiare ispirato alla serietà in una parte d’Italia decisamente non alla moda. Fu lui, per esempio, che, secondo Svetonio, mise una tassa sull’urina, un ingrediente fondamentale nell’industria delle lavanderie romane (e da questo deriva il nome «vespasiano», che veniva dato ai vecchi orinatoi pubblici), e fu lui a dire astutamente (ma magari il motto è apocrifo) che il denaro non puzza (*pecunia non olet*). Ovviamente, anche i suoi ritratti tendevano a rispondere a quelli che si ritenevano i canoni dello stile realistico (fig. 2.12). Questo non significa, però, che le immagini di Vespasiano non fossero costruzioni politiche, esattamente come quelle di Augusto. In realtà, con il suo tentativo di riportare in vita una tradizione romana ormai obsoleta, Vespasiano mirava a porre una distanza visiva fra sé, gli eccessi del predecessore Nerone e il classicismo sofisticato di Augusto e dei suoi eredi. Ed è così che è sopravvissuto, ricreato e abbellito per duemila anni dall’immaginazione artistica.[53]

In che cosa consista la verosimiglianza è da sempre una delle grandi questioni della storia e della teoria dell’arte, da Platone ad Ai Weiwei. Il dibattito su che cosa venga rappresentato (o si debba rappresentare) in un

ritratto non è mai cessato: le fattezze della persona, il suo carattere, il suo posto nel mondo, la sua «essenza» o che altro ancora?[54] La nostra consapevolezza che da Augusto in poi i ritratti imperiali si fondano sull'identità politica e non su quella personale non era condivisa dagli artisti, dagli storici e dagli antiquari anteriori al Novecento. Certo, si rendevano conto che alcune immagini sembravano giovanili e idealistiche fino allo sconcerto, e a volte spiegavano questa tendenza attribuendola alla «vanità e arroganza» dei soggetti raffigurati.[55] Di solito, però, essi partivano dal presupposto che dietro quelle teste antiche si nascondessero i tratti fisici di imperatori concreti, persone e personalità reali.

I ritratti imperiali erano considerati talmente verosimili che, dalla seconda metà del Cinquecento in poi, furono utilizzati regolarmente come esemplari scientifici di persone del passato con modalità che andavano ben oltre la ricerca delle deformità nel cranio del Cesare di Tuscolo. Questa storia conosce svolte inattese.

Il cranio di Vitellio

Galba, Otone e Vitellio sono imperatori non comparsi prima d'ora in questo capitolo. Tutti e tre gli esponenti di questo trio semidimenticato regnarono per appena qualche mese prima di essere assassinati o costretti a suicidarsi durante le guerre civili fra il 68 e il 69 d.C., che separarono la dinastia giulio-claudia da quella flavia. Il ritratto che ne fa Svetonio è vivido e ben caratterizzato, ma piuttosto unidimensionale: Galba è un vecchio spilorcio; Otone un libertino leale nei confronti di Nerone; Vitellio un ghiottone sadico. I loro ritratti antichi non hanno di recente attirato un'attenzione paragonabile a quella che gli storici dell'arte hanno riservato alle immagini di Cesare o di Augusto. In effetti, benché ci siano diversi riferimenti – in particolare in contesti militari – alla distruzione e sostituzione di uno o dell'altro dei contendenti al trono, sembra poco probabile che, durante un così breve regno, per di più nel pieno di una guerra civile, qualcuno di loro abbia avuto il tempo o le risorse da dedicare alla diffusione di busti a grandezza naturale in marmo o bronzo. E nessuno dei tre aveva molte probabilità di essere commemorato postumo. Ma le passate generazioni di studiosi e artisti (e qualche volta anche in anni recenti), mosse dal desiderio

di completare la lista dei dodici Cesari, sono andate alla ricerca di teste plausibili per colmare il vuoto fra Nerone e Vespasiano.[56]

Ancora una volta il ruolo fondamentale lo hanno avuto le monete e le descrizioni di Svetonio. Ogni imperatore romano, per quanto breve fosse la durata del suo regno, coniava monete, perché aveva bisogno del «suo» denaro per pagare i «suoi» soldati, e Svetonio racconta qua e là qualche dettaglio utile. La parrucca di Otone – una prassi che ci ricorda Giulio Cesare – per coprire la calvizie o il naso adunco dell'anziano Galba bastavano per ricostruire un «aspetto» plausibile, anche se un po' capzioso, e persino a individuare più o meno correttamente uno o due busti antichi che rispondessero alle loro esigenze (fig. 2.13).[57] Vitellio era un caso speciale, per via di quella sua faccia inconfondibile nella scultura Grimani (fig. 1.24), rinvenuta, pare, negli scavi effettuati a Roma ai primi del Cinquecento e apparentemente così simile ad alcune delle immagini di questo imperatore incise sulle monete da essere considerata la sua unica raffigurazione «dal vero».

La fama di questo ritratto, forse il più facilmente riconoscibile e il più riprodotto di tutti i ritratti imperiali, è andata ben oltre *L'ultima cena* di Veronese e le lezioni di disegno. Al *Vitellio* Grimani dedica, nella sua ampia riflessione sui vizi imperiali, un piccolo cammeo Thomas Couture nella grande tela *I romani della decadenza*, un'allegoria appena mascherata della corruzione francese dei suoi tempi (fig. 6.18). Vitellio è il modello dell'imperatore massiccio e un po' legnoso che assiste a un combattimento di gladiatori in una delle spettacolari ricostruzioni del Colosseo in *Ave Caesar!* di Jean-Léon Gérôme. Una copia di una copia di questo *Vitellio*, tuttora esposta a Genova, fa parte di uno straordinario pastiche ottocentesco, in cui il *Genio della Scultura* ne abbraccia l'immagine, come fosse l'apice dell'arte scultorea (fig. 2.14).[58]

2.13 Ora nella Sala degli imperatori nei Musei Capitolini, questo busto è ritenuto il ritratto di Otone (l'imperatore che regnò brevemente durante le guerre civili del 69 d.C.) soprattutto perché pare indossi la parrucca, come menzionato da Svetonio. Otone era amico e sostenitore di Nerone, e, se l'identificazione è esatta, lo stile del busto potrebbe essere neroniano, in contrasto con la figura 2.12.

2.13 Ora nella Sala degli imperatori nei Musei Capitolini, questo busto è ritenuto il ritratto di Otone (l'imperatore che regnò brevemente durante le guerre civili del 69 d.C.) soprattutto perché pare indossi la parrucca, come menzionato da Svetonio. Otone era amico e sostenitore di Nerone, e, se l'identificazione è esatta, lo stile del busto potrebbe essere neroniano, in contrasto con la figura 2.12.

Nell'età moderna molti osservatori hanno trovato in quel ritratto qualcosa in più dell'arte pura e semplice, tant'è vero che lo hanno spesso utilizzato come un esemplare perfetto in quelle prime discipline «scientifiche» che interpretavano il carattere umano in base all'aspetto esteriore. Sto parlando della fisiognomica – uno studio che risaliva all'antichità e asseriva di poter dedurre il temperamento di un individuo dalle sue fattezze, stabilendo spesso analogie fra esseri umani e tipi animali – e della frenologia, di gran moda agli inizi dell'Ottocento, che sosteneva più o meno gli stessi princìpi, basandosi sulla forma del cranio e quindi del cervello al suo interno.[59]

In un manuale fra i più famosi e dettagliati su questo argomento, scritto dallo studioso napoletano Giambattista Della Porta e pubblicato verso la fine del Cinquecento, gli imperatori romani vengono utilizzati per illustrare i caratteri storici. Fra questi compare anche un *Vitellio*, non dissimile dal Grimani: i suoi lineamenti e la grandezza della testa sono paragonati a quelli di un gufo, per evidenziarne la *ruditas*, la primitività (fig. 2.15).[60] La frenologia era spesso una pratica più spettacolare della fisiognomica, e nella Gran Bretagna vittoriana era un argomento sempre presente nel circuito di conferenze popolari. In uno dei suoi celeberrimi interventi negli anni Quaranta dell'Ottocento, Benjamin Haydon – pittore, teorico d'arte, bancarottiere e lettore entusiasta di scatole craniche – mise a confronto la testa di Socrate, com'era stata immaginata dagli antichi scultori, e quella di Nerone, prevedibilmente a svantaggio del secondo.[61] Più o meno nello stesso periodo, David George Goyder, personaggio eccentrico, ideologo della frenologia ed entusiasta sostenitore di tutta una serie di cause perse (fu ministro della Chiesa swedenborghiana e difensore accanito del metodo educativo di Pestalozzi), fece anche di meglio. In una delle sue conferenze a Manchester, scriveva un quotidiano, dopo avere attaccato gli interessi costituiti della religione ufficiale, che si opponeva alla nuova scienza (chiamando in soccorso, fra gli altri, Socrate e Galilei), e avere offerto una

spiegazione schematica del sistema secondo cui le diverse parti del cervello erano la sede di talenti e temperamenti differenti, passò al suo pezzo forte: la dimostrazione del suo metodo di lavoro, con tanto di supporti visivi e, immagino, tutto l'ambaradan di cui disponeva. Fra le varie cose c'era una «testa di Vitellio», il cui cranio era «rotondo e stretto, e non alto», il che era indice di una «disposizione irascibile, litigiosa e violenta».[62] E mostrò al pubblico un calco del *Vitellio* Grimani.

A questo punto, nessun lettore si sorprenderà se, nonostante la somiglianza (casuale) con alcuni dei ritratti sulle monete, questa immagine famosa non c'entra assolutamente nulla con l'imperatore Vitellio. Oggi, dopo decenni di dibattiti secondo i soliti schemi – che non sia affatto un pezzo antico? –, la testa viene in genere declassata a reperto di «romano ignoto» e, sulla base di alcuni minuscoli dettagli scultorei, viene attribuita alla metà del II secolo d.C., quasi un centinaio di anni dopo l'assassinio dell'imperatore.[63] Tutta la vicenda oscilla fra l'ironia e l'assurdità. L'idea che questa testa, forse quella più spesso riprodotta di un imperatore nell'arte moderna, sia sempre stata di un imperatore «fra virgolette» non può non suscitare un sorriso ironico, beffardo. La scena di un visionario ottocentesco (o di un ciarlatano, a seconda dei punti di vista) che dimostra la validità della sua pseudoscienza con l'aiuto della testa di uno pseudoimperatore va oltre l'assurdo. Ma l'assurdità, a sua volta, è la testimonianza del potere straordinario che esercita un incontro faccia a faccia con i ritratti dei sovrani della Roma antica.

La cosa più sorprendente è che questo incontro ravvicinato lo offrivano anche le monete imperiali, nonostante le piccolissime dimensioni. In particolare, fra il Trecento e il Cinquecento, quelle minuscole teste sono state molto più di un semplice aiuto per identificare i ritratti su larga scala, un'operazione che ha avuto una grande importanza. Il prossimo capitolo esplorerà alcuni degli incontri più antichi fra il mondo moderno e le immagini degli imperatori romani, considerate quasi presenze vive in forma miniaturizzata, da collezionare, esibire, portare in tasca, copiare su carta e ricreare sulle pareti della propria casa.

2.14 Nicolò Traverso, il *Genio della Scultura* (inizio Ottocento), oggi al Palazzo Reale di Genova. La giovane delicata figura del *Genio* abbraccia una versione moderna del *Vitellio* Grimani. Quello nell'immagine non è il busto originale di marmo, in prestito a un'altra esposizione, ma un calco in gesso. E dunque il *Genio* abbraccia la copia di una copia del *Vitellio* Grimani.

2.15 Nel trattato cinquecentesco di Giambattista Della Porta sulla fisiognomica, la testa di Vitellio viene accostata a quella di un gufo per indicarne la primitività (le somiglianze sono accentuate volutamente nel disegno). Nel testo figurano anche altri imperatori, fra cui Galba (il naso a uncino paragonato al becco di un’aquila) e Caligola (con la tipica fronte infossata).

III

MONETE E RITRATTI, ANTICHI E MODERNI

Le monete nei dipinti

Una moneta romana con la testa dell'imperatore Nerone condivide le luci della ribalta con uno dei ritratti più celebri del pittore tedesco del Quattrocento Hans Memling. Il giovane raffigurato mostra con orgoglio la moneta di bronzo su cui, anche in dimensioni così ridotte, non soltanto si vede chiaramente il volto dell'imperatore, ma si leggono anche il nome e i titoli ufficiali intorno al margine («*Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus...*» recita la scritta latina pesantemente abbreviata). Un esame ai raggi X condotto di recente ha evidenziato che la moneta – una copia quasi identica di quelle autentiche emesse in Gallia nel 64 d.C. – non faceva parte del disegno originario, ma era una delle tante alterazioni e aggiunte che Memling aveva effettuato prima di completare il dipinto. Eppure quella moneta sarebbe diventata l'elemento più caratterizzante del quadro, nonché il più sconcertante. Perché mai il pittore avrebbe dovuto raffigurare il suo soggetto con in mano la testa di uno dei più famigerati fra tutti gli imperatori «malvagi»? E perché su una moneta? (fig. 3.1)

Se conoscessimo l'uomo ritratto, sarebbe più facile suggerire qualche ragione specifica. Le ipotesi più recenti propendono per Bernardo Bembo, uno studioso veneziano, collezionista e politico di fine Quattrocento. Negli anni Settanta, Bembo aveva soggiornato nelle Fiandre (dove Memling era allora attivo), e il suo emblema personale comprendeva una palma e foglie di alloro, elementi insoliti, che si intravedono nel paesaggio sullo sfondo della tela e sul margine inferiore. Se così fosse, la moneta potrebbe essere un'allusione lusinghiera alla qualità della sua collezione, visto che alcuni esperti rinascimentali di numismatica antica sostenevano che le monete di Nerone, indipendentemente dal giudizio sull'imperatore, erano opere d'arte particolarmente raffinate. Ma di identificazioni e spiegazioni ce ne sono

state tante. Secondo alcuni, la moneta gioca visivamente sul nome altrimenti anonimo del soggetto: forse il giovane si chiamava «Nerione», un nome italiano non raro all'epoca. O forse il pittore alludeva a qualcosa di eticamente più sottile: che volesse ricordare, come ha affermato di recente uno storico dell'arte, «che la fama mondana e la commemorazione visiva non possono essere sempre associate con la virtù»?[1]

Qualunque sia la risposta giusta, resta il fatto che siamo di fronte a una triangolazione potente – su cui tornerò più avanti – fra una moneta antica, una faccia moderna e l'idea stessa del ritratto. Una triangolazione da cui rimase chiaramente affascinato Sandro Botticelli il quale, un paio di anni dopo, eclissò e forse parodiò un poco la composizione di Memling. Nel suo quadro di un altro sconosciuto, *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, il pittore sostituisce l'antica moneta di Nerone con un medaglione commemorativo del dinasta fiorentino Cosimo de' Medici, ma non dipingendolo, bensì inserendo nella tela un modello tridimensionale in gesso dorato (fig. 3.2).[2]

Quasi cent'anni dopo, nel suo ritratto di Jacopo Strada, anche Tiziano indicò nelle monete un elemento caratterizzante tanto dell'immagine del soggetto raffigurato quanto del passato romano. Strada era un mercante, un antiquario e un collezionista importante, uno di quegli uomini rinascimentali che sembrano essere stati dappertutto (fig. 3.3). Nato a Mantova, trascorse buona parte della vita a Vienna, dove divenne straordinariamente influente e ricco come agente e consigliere del papa e di numerosi uomini d'affari e aristocratici nordici, dai banchieri Fugger di Augusta agli imperatori asburgici. Negli anni Sessanta del Cinquecento, Strada si recava spesso a Venezia a caccia di opere d'arte e di antiquariato per conto di Alberto V di Baviera, che gli aveva affidato l'incarico di progettare e acquistare una collezione adeguata per il suo palazzo di Monaco, la Residenz. Fu durante uno di questi soggiorni che Strada incaricò Tiziano di ritrarlo: il committente l'avrebbe pagato con un costoso rivestimento di pelliccia per il mantello, sicuramente simile a quello che Strada indossa nel quadro, e procurandogli utili agganci per le opere della sua bottega. Così almeno dice uno dei rivali gelosi di Strada, insinuando nel contempo che, quanto ad avidità commerciale, c'era poco da scegliere tra il pittore e il suo soggetto: «due ghiottoni nello stesso piatto» scriveva.

3.1 Hans Memling, *Ritratto d’uomo con una moneta romana* (1471-1474). Nonostante le dimensioni ridotte del quadro (alto ca. 30 cm), la moneta in basso a destra attira subito l’attenzione dell’osservatore. Perché quest’uomo per noi sconosciuto ce la mostra? E ha un significato il fatto che sia una moneta di Nerone?

3.2 Il *Ritratto d’uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* di Sandro Botticelli (1474-1475) surclassa il dipinto di Memling: misura il doppio (57 × 44 cm), e la medaglia, di gesso dorato, è anche più evidente.

L’avarizia lasciva è stata spesso considerata uno degli aspetti preminenti del ritratto: Strada accarezza con aria di possesso un’antica scultura di Venere e al tempo stesso la mostra all’osservatore quasi fosse un potenziale acquirente, mentre il mucchio di monete sul tavolo allude al ramo numismatico del suo commercio in arte antica. Ma non è tutto. Quello che qui Tiziano sottolinea è il primato della numismatica romana (in particolare quella imperiale) nel rapporto di Strada con la storia. Infatti, oltre alle monete che ha davanti, naturalmente da collezione e non denaro corrente, Strada ne ha anche una intorno al collo, appesa a una splendida catena d’oro, sulla quale sembra incisa una testa imperiale, quasi un emblema o un talismano personale. I due libri ben visibili sopra l’armadio alle sue spalle

sono dedicati allo stesso tema e alludono ai suoi scritti eruditi. Il più noto era l'*Epitome Tesauri Antiquitatum* del 1553, che presentava brevi biografie di autocrati «romani», da Giulio Cesare all'imperatore del Sacro romano impero, Carlo V (1500-1558), accompagnate da ritratti su monete, alcune appartenenti alla sua collezione personale.[3]

3.3 Nel Cinquecento Jacopo Strada era uno dei maggiori studiosi e mercanti di antichità. Il grande ritratto di Tiziano degli anni Sessanta sottolinea l'importanza delle monete nell'ambiente colto dell'epoca, da quelle antiche sparse sul tavolo all'esemplare che Strada porta al collo. Il titolo in alto a destra con il nome di Strada è un'aggiunta successiva.

Un altro pittore veneziano, Tintoretto, espresse una visione analoga in modo anche più vistoso, quando accettò di dipingere il ritratto del figlio adolescente di Strada, Ottavio (fig. 3.4), che il padre gli aveva commissionato insieme al proprio (i due dipinti, esattamente della stessa

grandezza, dovevano presumibilmente formare una coppia). Difficile pensare che il Tintoretto non conoscesse il ritratto che Tiziano stava dipingendo simultaneamente nella stessa città. Il giovane Ottavio, con un contrasto sicuramente voluto rispetto al ritratto paterno, non si cura della Venere nuda alle sue spalle, ma tende la mano verso la figura sospesa in aria e non molto plausibile della «Fortuna», che sta rovesciando su di lui una cornucopia di monete antiche. La scena suggerisce senza dubbio alcune scelte che attendono il giovane e può essere letta come presagio di futura ricchezza, ma evidenzia anche il contrasto fra la scarsità – relativa – di marmi antichi e la sorprendente abbondanza di monete. Nella Roma moderna, disse uno studioso del Cinquecento, le monete antiche «sgorgano senza fine». [4]

3.4 Ritratto di Ottavio Strada, figlio di Jacopo, dipinto dal Tintoretto in coppia con quello paterno. Le due tele eseguite nello stesso periodo hanno misure identiche, e in entrambe sono ben visibili sia le monete sia Venere; ma mentre il padre tiene amorevolmente fra le mani la sua Venere, il figlio le volta le spalle.

Entrambi i dipinti ci ricordano che il denaro della Roma imperiale non costituiva soltanto un aiuto prezioso per identificare i ritratti dei sovrani a grandezza naturale in bronzo o in marmo: sul modo di immaginare gli imperatori, le monete esercitarono per centinaia di anni un influsso superiore a quei paragoni, precisi o ingannevoli, basati sulle rughe del collo o sui pomi d'Adamo.[5] Esse erano le uniche raffigurazioni autenticamente antiche reperibili con facilità ovunque fossero stati i romani, una piccola quota superstite dei milioni di pezzi coniati durante l'impero con una delle prime produzioni davvero in serie. Secondo un audace tentativo di calcolo, se ne producevano circa venti milioni all'anno nella sola Zecca centrale di Roma, cui andavano aggiunti gli esemplari d'oro e d'argento e quelli prodotti dalle altre Zecche. Persino Shakespeare poteva aspettarsi che il pubblico inglese di *Pene d'amor perdute* capisse cos'era «la testa di un'antica moneta romana, che manco si vede».[6]

Ma la familiarità non è tutto. Quei pezzetti di metallo erano spesso considerati l'incarnazione fisica degli insegnamenti che la storia romana e i suoi sovrani potevano impartire. Alla metà del Trecento, Petrarca, per esempio, offrì significativamente una serie di monete romane in dono a Carlo IV alla vigilia della sua incoronazione a Roma come imperatore del Sacro romano impero. Quelle monete, disse, fornivano un insegnamento più importante sulla condotta di un principe di quanto potesse fare la copia del suo *De viris illustribus* che Carlo IV gli aveva espressamente richiesto. Un altro studioso, Ciriaco d'Ancona, ricorse allo stesso espediente agli inizi del Quattrocento, donando al nuovo imperatore del Sacro romano impero una moneta di Traiano, le cui vittorie, passeggere, nel vicino Oriente nel II secolo d.C. costituivano un esempio per una crociata contro i turchi ottomani.[7] Le monete furono anche un modello importante per la riproduzione delle immagini imperiali su carta, in pittura e nella pietra, oltre che per la ritrattistica in generale. Nella parte finale di questo capitolo esamineremo alcune delle connessioni che, da quelle prime immagini di Giulio Cesare sulle monete del 44 a.C., si estendono fino alla tradizione occidentale della ritrattistica secolare, proseguita fin quasi ai nostri giorni.

Ritratti e monete

Il dono a Carlo IV non produsse i risultati sperati. Petrarca aveva scelto una testa di Augusto (così realistica, sosteneva, che sembrava «quasi respirare»),[8] che avrebbe costituito un esempio per il neoimperatore e lo avrebbe incoraggiato a adottare, come aveva fatto Augusto, misure per rinverdire le fortune dell'Italia e della stessa città di Roma. Ma Carlo non fece niente del genere, e anzi, dopo essere stato incoronato dal papa, se ne tornò in Boemia, nell'attuale Repubblica Ceca. E ricambiò, pare, il dono di Petrarca con una moneta di Giulio Cesare. Se così fosse, l'imperatore non aveva colto l'allusione: si direbbe che Carlo considerasse le teste imperiali non allo stesso modo del poeta, cioè come portatrici di un insegnamento morale e politico, bensì come beni artistici e segni di reciprocità e amicizia.[9]

Tuttavia, al di là delle incomprensioni o delle diverse priorità riguardanti questa circostanza particolare, evidentemente Petrarca e Carlo IV condividevano la percezione diffusa del valore e dell'importanza delle immagini imperiali impresse sulle monete romane, che perdurò fino all'Ottocento, quando lo studio della «numismatica», come si cominciò a chiamarla, diventò simultaneamente professionale e marginale, proprio nel momento in cui conquistava il nuovo status di disciplina accademica. In particolare, dalla metà del Trecento fino alla fine del Cinquecento, prima che venisse riscoperto un numero significativo di ritratti di marmo a figura intera, si riteneva in genere che le monete offrissero la visione più vivida, autentica e disponibile dei governanti del mondo romano. Certo, fervevano da molto tempo dibattiti, per noi piuttosto astrusi, sul loro scopo originario: una delle maggiori controversie fra gli eruditi rinascimentali verteva intorno alla questione se queste *medaglie* (com'erano chiamate in italiano) erano in genere monete nel senso comune del termine o invece non erano affatto denaro, bensì medaglioni commemorativi, forgiati in onore dei personaggi di cui recavano l'immagine. Era comunque convinzione universale che, indipendentemente dalla loro funzione originaria, quei reperti avvicinavano l'osservatore agli imperatori in carne e ossa più di qualsiasi altra cosa.[10]

Abbiamo perso da tempo la capacità di rispondere alle monete in questo modo, una capacità smarrita persino come concetto retorico, ma Petrarca non era il solo fra i suoi contemporanei a pensare che quelle monete quasi respirassero. Anche Filarete, il creatore delle grandi porte di bronzo di San Pietro, diceva che le teste sulle monete sembravano «proprio vive»: era

merito loro se «noi riconosciamo ... Cesare, Ottaviano, Vespasiano, Tiberio, Adriano, Traiano, Domiziano, Nerone, Antonino Pio e tutti gli altri. Che cosa nobile è questa, grazie alla quale conosciamo coloro che sono morti mille, duemila e anche più anni fa».[11] E non era solo il Petrarca a soffermarsi sulla loro dimensione morale. Alla metà del Cinquecento, anche Enea Vico – l'antiquario parmense che scrisse il primo manuale fondamentale sullo studio delle monete antiche (com'era pienamente convinto che fossero) ed ebbe una morte da erudito, collassando mentre portava un prezioso oggetto antico a uno dei duchi di Ferrara – era convinto del loro potere riformatore. «Ho visto alcuni,» scriveva «presi da tale piacere nel guardarle che venivano distolti dalle loro malvage abitudini e si dedicavano ... a una vita nobile e onorevole.»[12]

Per molti, tuttavia, era altrettanto importante l'accesso diretto, immediato, al mondo classico e alle sue genti di cui le monete erano il tramite, il che conferiva loro un'attendibilità superiore ai testi classici. Esse costituiscono, scriveva sempre Vico, «una storia che mantiene il silenzio e mostra la verità, mentre le parole ... dicono quello che vogliono». Quasi duecento anni più tardi Joseph Addison, politico, drammaturgo e saggista inglese, espresse in modo più semplice lo stesso concetto. Nei suoi *Dialoghi* semisatirici sulle monete antiche, uno dei personaggi afferma che una moneta era una testimonianza molto più sicura di Svetonio, perché la sua autorità derivava direttamente dall'imperatore senza la mediazione distorsiva di un biografo tendenzioso.[13]

Non sorprende, perciò, che per secoli, dal Rinascimento all'Ottocento, le monete imperiali siano state gli oggetti da collezione più popolari fra le élite non solo d'Europa. La trasportabilità, la relativa abbondanza e quindi anche la relativa accessibilità dei costi facevano sì che fossero abbordabili anche per chi non disponeva di grandi mezzi. Sebbene di tanto in tanto si sentisse parlare di «scarsità», si stima che a metà Quattrocento la testa di un imperatore su una moneta d'argento costasse appena il doppio del valore del metallo.[14] La prova migliore della diffusione di questo genere di collezionismo è nascosta fra i «Ringraziamenti» al termine di una biografia di Giulio Cesare e dei protagonisti delle guerre civili seguite alla sua morte, pubblicata nel 1563 da Hubertus Goltzius, scrittore, pittore e stampatore di Bruges.[15]

All’inizio del libro Goltzius dedica una cinquantina di pagine alle monete coniate dai suoi personaggi, a cominciare dalle cinque pagine, ricche d’immagini miniaturizzate e quasi tutte identiche di Cesare, con il suo collo rugoso e il pomo d’Adamo sporgente, tratte da esemplari lievemente diversi. E come a ribadire il concetto, l’ultima pagina del libro reca un’illustrazione della Fortuna, che rovescia una pioggia di monete da una cornucopia, una versione decisamente più pacata della figura volante nel ritratto del giovane Strada eseguito dal Tintoretto. Nelle diciotto pagine di «Ringraziamenti» in appendice al testo, Goltzius cita e omaggia gli studiosi e i collezionisti, di cui ha studiato le raccolte nel corso delle sue ricerche sui primi Cesari e su altri argomenti di storia romana. Si tratta di ben 968 persone, sparse per l’Italia, la Francia, la Germania e i Paesi Bassi, elencate con precisione nell’ordine cronologico in cui le ha consultate durante i suoi viaggi attraverso l’Europa nel 1556 e fra il 1558 e il 1560.

Naturalmente, nei libri i ringraziamenti sono scaltri esercizi retorici, scritti, allora come ora, per ostentazione non meno che per gratitudine. Tuttavia, anche dando per scontate una certa esagerazione e qualche inclusione attentamente calcolata, quei nomi indicano la diversità sociale, culturale e internazionale dei collezionisti. Tra loro figurano un gruppetto degli esponenti più in vista fra le classi di governo europee – dal papa al re di Francia ai Medici di Firenze – e qualche artista celebre, in particolare Vasari e Michelangelo. Compaiono cattolici, calvinisti ed ebrei (con i nomi scritti in ebraico) accanto a personaggi locali e a espatriati: quattro «inglesi» residenti all’estero, più uno «Ioannes Thomas» (che assomiglia tanto a John Thomas, ma potrebbe anche trattarsi di un tedesco), e un numero anche superiore di «spagnoli». La maggior parte, però, è costituita da consiglieri, sacerdoti, avvocati e medici locali: cittadini di normali città europee, ormai quasi tutti dimenticati.[16] Le ambizioni dei collezionisti erano probabilmente proporzionate alle loro tasche. Soltanto i veri ricchi potevano tentare di emulare i Medici i quali, verso la fine del Quattrocento, possedevano parecchie migliaia di esemplari, non tutti romani, nella loro collezione di monete, oppure la principessa tedesca dei primi del Settecento, che si vantava della sua preziosa raccolta di sovrani romani, che arrivava fino alla Bisanzio del VII secolo d.C. («ora ho ... una serie di imperatori da Giulio Cesare a Eraclio senza interruzioni», il che significava, più o meno, un centinaio).[17] Tutti, comunque, condividevano sicuramente il piacere

derivante dall’acquisire e classificare, ordinare, riordinare e scambiare i vari esemplari, che è parte integrante del collezionismo: dal brivido della caccia alla quieta soddisfazione di completare una serie.

Commetteremmo però uno sbaglio se immaginassimo che le monete fossero tutte chiuse a chiave nelle teche o nascoste dentro borse e scatole, riservate solamente al piacere dei loro proprietari. Furono proprio le monete, più di qualsiasi altra cosa, a imprimere i volti degli imperatori nel paesaggio culturale del Rinascimento. Uomini come Jacopo Strada le portavano appese al collo (la collana di cammei con il ritratto di Cesare della vittima dell’Armada spagnola [fig. 1.13] non era che una variante più costosa dello stesso tipo di accessorio alla moda), ed esse venivano incorporate in *objets d’art* di vario genere in diversi contesti, dalle biblioteche alle chiese.

Le più preziose rilegature di libri erano ornate da stampe o medaglioni delle monete di Cesare, di Augusto e dei loro successori. Un prezioso scrigno, appartenente alla stravagante collezione d’arte e *bric-à-brac* messa insieme nel Cinquecento da un ramo minore della dinastia Asburgo nel castello di Ambras vicino a Innsbruck, era intarsiato con i calchi dorati di dodici monete romane, recanti i dodici imperatori di Svetonio, da Giulio Cesare a Domiziano (fig. 3.5). Ma perfino questo esemplare lussuoso fu superato da un calice liturgico più o meno contemporaneo della Transilvania (fig. 3.6), ornato con diciassette monete autentiche di imperatori e relative consorti, da Nerone al bizantino Giustiniano (con in più quella che è probabilmente una moneta locale del I secolo a.C. per raggiungere il totale di diciotto).[18]

3.5 Un piccolo scrigno del Cinquecento, decorato sul davanti e sul retro con repliche dorate di monete dei dodici Cesari; nella foto si vede il secondo gruppo di sei, da Galba in alto a destra a Domiziano in basso a sinistra. Sui lati, figura una selezione di personaggi tratti dalla storia delle origini di Roma e dai miti.

I messaggi inviati da tanto sfoggio di monete erano di vario genere. Le stampe sulle rilegature erano dirette ad attirare l’attenzione non tanto sul contenuto dei libri (non si trattava di mettere il ritratto di Giulio Cesare

sulla copertina della sua biografia), quanto sui processi di produzione e sulle affinità fra il conio antico e la stampa moderna.[19] Le monete sullo scrigno del castello di Ambras alludevano sicuramente al suo contenuto prezioso e, insieme, al senso di ordine che si accompagnava a una sfilata dei dodici Cesari. Chi avesse la tentazione di giudicare il tutto come «pura e semplice decorazione», cianfrusaglie prive di senso provenienti da un passato lontano, oppure ostentazioni di ricchezza, farebbe bene a riflettere sull’esperienza di sorseggiare il vino della comunione da un calice che offriva ai fedeli una visione ravvicinata di alcuni dei peggiori persecutori (ma anche di alcuni dei governanti più pii) nella storia della Chiesa. Nella maggior parte dei casi, queste immagini avevano uno scopo ed erano una componente importante del capitale culturale del Rinascimento.

3.6 Calice del primo Cinquecento, proveniente da Nitra, nell’attuale Slovacchia, decorato con diciotto monete tutte romane, tranne una. In dettaglio: uno dei diversi Neroni inclusi nel disegno (sopra) e il suo successore Galba (sotto).

Non è esagerato dire che in questo periodo gli europei ricchi e colti (e probabilmente, a giudicare dalla battuta shakespeariana pronunciata con tanta nonchalance, anche qualche «popolano» inglese) avrebbero in genere riconosciuto le monete principali, così come sarebbe accaduto più avanti con le sculture antiche più celebri. È stato soltanto in questi ultimi tre secoli che l’antichità classica si è incarnata quasi esclusivamente dal marmo. Prima, probabilmente, il ritratto di Giulio Cesare sulle sue monete e forse anche il Nerone del dipinto di Memling godevano di una fama paragonabile in parte a quella che avrebbe poi circondato l’*Apollo del Belvedere*, il *Galata morente* o il *Laocoonte.* [20]

Dipingere gli imperatori

Fu ai ritratti incisi sulle monete più che a quelli scolpiti nel marmo che gli artisti guardarono nel creare nuove immagini per illustrare la storia di Roma o le biografie degli imperatori.[21] A volte l’operazione comportava adattamenti ingegnosi. Un manoscritto delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, prodotto a Venezia intorno al 1350, include alcune immagini ibride di grande destrezza, con teste dai lineamenti caratteristici, ispirati alle monete, e corpi imperiali più generici (figg. 3.7a e 3.7b).[22] Accadeva comunque molto più di frequente che, come nell’*Epitome* di Strada, le monete comparissero nella loro specificità di *monete*. Il primo esempio, risalente all’inizio del Trecento, è anche il più semplice. L’autore è uno studioso veronese, Giovanni de’ Matociis, più spesso noto come Giovanni Mansionario per la posizione che ricopriva nella cattedrale.

Il Mansionario merita la fama per varie ragioni. Per i classicisti il suo più grande pregio è tuttora quello di essere stato il primo, dai tempi dell’antichità, a capire che i due scrittori latini, Plinio il Vecchio e Plinio il Giovane, erano effettivamente due persone diverse, non una sola, come si riteneva. Non meno innovativo fu il suo compendio di biografie imperiali,

da Giulio Cesare fino a Carlomagno, incoronato imperatore del Sacro romano impero nell'800. Ognuna delle «vite» del compendio è illustrata con il disegno schematico di una moneta: una testa di profilo con i titoli dell'imperatore inscritti in due semplici cerchi. In alcuni casi, tanto il ritratto quanto l'iscrizione sono chiaramente basati su esemplari numismatici autentici, che l'autore, il quale probabilmente era anche il disegnatore, aveva visto o addirittura possedeva (lo si capisce bene dall'immagine di Massimino il Trace) (figg. 3.7c e 3.7d). In altri casi, quando aveva bisogno di un ritratto, ma non aveva la moneta necessaria, lo adattava, o lo inventava, seguendo la stessa formula.[23] Fu l'inizio di una tendenza artistica che sarebbe proseguita per oltre due secoli.

3.7 *a*) Galba, da un manoscritto delle *Vite* di Svetonio della metà del Trecento;

b) Moneta di Galba (*sestertius* di bronzo coniato nel 68 d.C.);

c) Moneta (*denarius* d’argento coniato nel 236-238 d.C.);

d) Massimino il Trace (235-238 d.C.), dal compendio di biografie imperiali del Mansionario (Giovanni de’ Matociis);

d) Massimino il Trace (235-238 d.C.), dal compendio di biografie imperiali del Mansionario (Giovanni de' Matociis);

e) Caracalla (198-217 d.C.), dallo stesso compendio;

e) Caracalla (198-217 d.C.), dallo stesso compendio;

f) Moneta di Marco Aurelio (161-180 d.C.) (*denarius* d'argento, coniato nel 176-177 d.C.);

g) Il Caracalla di Altichiero, Palazzo degli Scaligeri, Verona (metà del Trecento);

g) Il Caracalla di Altichiero, Palazzo degli Scaligeri, Verona (metà del Trecento);

h) Nerone dalle Illustrium imagines di Andrea Fulvio (inizio del Cinquecento);

h) Nerone dalle *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio (inizio del Cinquecento);

i) Catone, ibid.;

i) Catone, *ibid.*;

j) Eva, dal Promptuaire des médailles di Guillaume Rouillé (metà del Cinquecento);

j) Eva, dal *Promptuaire des médailles* di Guillaume Rouillé (metà del Cinquecento);

k) Nerone, medaglione della Certosa di Pavia (fine del Quattrocento);

k) Nerone, medaglione della Certosa di Pavia (fine del Quattrocento);

l) L’unno Attila, medaglione della Certosa di Pavia;

l) L’unno Attila, medaglione della Certosa di Pavia;

m) Giulio Cesare, Horton Court, Gloucestershire;

m) Giulio Cesare, Horton Court, Gloucestershire;

n) Vespasiano, dalla lussuosa serie dei dodici Cesari di Raimondi (inizio del Cinquecento); vedi anche fig. 4.8.

n) Vespasiano, dalla lussuosa serie dei dodici Cesari di Raimondi (inizio del Cinquecento); vedi anche fig. 4.8.

Alcune versioni successive di questo schema basilare sono molto più dettagliate, disegnate con cura ed elaborate. In una copia manoscritta delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, commissionata negli anni Settanta del Quattrocento da Bernardo Bembo – il candidato più plausibile come soggetto del ritratto di Memling –, quasi tutte le biografie si aprono con quella che si può soltanto definire una «stravaganza numismatica»: sul margine destro della pagina scorre una «colonna», che riunisce alcuni disegni riportati sul retro delle monete dell’imperatore in questione, mentre nella parte centrale in basso compare la sua immagine, riprodotta con tale precisione, nei tratti e nell’iscrizione, che si riesce ancora a individuare il tipo di conio da cui è stata copiata. Nel caso di Nerone, la moneta è molto simile (anche se non identica) a quella esibita con tanto orgoglio dall’uomo dipinto da Memling. Presumendo che l’identità del soggetto sia davvero quella ipotizzata, si è fortemente tentati di immaginare un legame fra il manoscritto, il ritratto e un esemplare particolarmente pregiato di moneta appartenente alla collezione dello stesso Bembo (fig. 3.8).[24]

Al di là delle singole storie personali, comunque, la cosa importante è che fra il Trecento e il Quattrocento le monete rappresentavano ben più che la migliore testimonianza disponibile sull’aspetto degli imperatori romani: erano la lente attraverso la quale essi venivano ripetutamente re-immaginati e ricreati nell’arte della modernità. La parola «imperatore» evocava di solito le «monete», non i busti di marmo. E questo valeva quasi sempre, indipendentemente dal mezzo impiegato, dai più semplici ai più stravaganti, da quelli prodotti in serie agli esemplari unici. Quando l’antiquario Andrea Fulvio, amico e collaboratore di Raffaello, compilò il suo compendio illustrato di vite famose – *Illustrium imagines* – che ebbe grande successo e, come vedremo, fu molto imitato all’inizio del Cinquecento, i ritratti dei suoi imperatori e delle sue imperatrici, posti in testa a ciascuna breve biografia,

furono eseguiti alla maniera di quelli impressi sulle monete (fig. 3.7h).[25] E quando, più o meno nello stesso periodo, Marcantonio Raimondi incise una serie lussuosa di teste dei dodici Cesari, seguì la stessa strada (fig. 3.7n), e così accadde per parecchi dei primi bassorilievi di imperatori nella Firenze rinascimentale.[26] Su scala molto più grande, il soffitto di Andrea Mantegna nella «Camera picta» (o Camera degli Sposi) all'interno del Palazzo Ducale di Mantova mostra ancora otto medaglioni con altrettanti imperatori che dall'alto fissano l'osservatore. Certo, le teste sono intere, non di profilo, ma i titoli di ciascun medaglione corrono lungo il perimetro di ogni cerchio proprio come sulle monete (fig. 3.9).[27]

3.8 Prima pagina della Vita di Nerone di una copia manoscritta delle Vite di Svetonio, commissionata negli anni Settanta del Quattrocento da Bernardo Bembo (forse ritratto da Memling: cfr. fig. 3.1). La decorazione deriva in gran parte dalle monete: in basso al centro, la testa di Nerone con nome e titoli; a destra, vari disegni del retro delle monete di Nerone. Dall'alto: la dea «Roma»; esercitazioni militari, arco trionfale; celebrazione della distribuzione del grano; il porto di Ostia. Intorno alla lettera iniziale «E» una scena con Nerone «che strimpella mentre Roma brucia».

3.8 Prima pagina della *Vita di Nerone* di una copia manoscritta delle *Vite* di Svetonio, commissionata negli anni Settanta del Quattrocento da Bernardo Bembo (forse ritratto da Memling: cfr. fig. 3.1). La decorazione deriva in gran parte dalle monete: in basso al centro, la testa di Nerone con nome e titoli; a destra, vari disegni del retro delle monete di Nerone. Dall'alto: la dea «Roma»; esercitazioni militari, arco trionfale; celebrazione della distribuzione del grano; il porto di Ostia. Intorno alla lettera iniziale «E» una scena con Nerone «che strimpella mentre Roma brucia».

3.9 Il soffitto, visto dal basso, della «Camera picta» del Palazzo Ducale di Mantova, dipinto dal Mantegna intorno al 1470. Al centro, un trompe-l'œil che sembra aprirsi sul cielo azzurro, e tutt'intorno la sequela degli otto imperatori, da Giulio Cesare a Otone, che guardano in giù.

3.9 Il soffitto, visto dal basso, della «Camera picta» del Palazzo Ducale di Mantova, dipinto dal Mantegna intorno al 1470. Al centro, un *trompe-l'œil* che sembra aprirsi sul cielo azzurro, e tutt'intorno la sequela degli otto imperatori, da Giulio Cesare a Otone, che guardano in giù.

In tutta Europa, migliaia di edifici, alcuni molto prestigiosi, altri un po’ meno, esibivano sulla facciata i profili imperiali a somiglianza delle monete. A volte si trattava di appena uno o due regnanti romani scelti con cura e posti ai lati di una porta o di un arco, ma ci fu chi, come i monaci (e i loro patroni) della Certosa, il grande monastero nei pressi di Pavia, non badò a spese. L’esterno della chiesa fu ricoperto di sculture di tutti i generi, ma nel registro inferiore – quello che, essendo a livello degli occhi, colpisce di più i visitatori – si dipana una fascia continua di sessantuno rondelle con altrettanti ritratti. Realizzati nel tardo Quattrocento, larghi ciascuno cinquanta centimetri, sono quasi tutti volutamente di genere monetario e raffigurano non solo diversi imperatori romani, ma anche altri personaggi, fra cui alcuni dei primi re di Roma, Alessandro Magno (l’unico greco) e l’unno Attila (fig. 3.7l), più alcune figure mitologiche e allegoriche, come la «Concordia» e la «Madonna del Soccorso» .

Benché la logica del disegno continui a lasciare sconcertati i critici, i medaglioni hanno trovato degli imitatori, anche se in tono più prosaico, a Horton Court, nell’Inghilterra rurale. Quattro medaglioni in pietra serena ornano il muro posteriore di un’ala del palazzo nel giardino, eufemisticamente denominata *la loggia*, costruita negli anni Venti del Cinquecento per un committente che era stato a Roma in rappresentanza di Enrico VIII. Tre dei medaglioni – Giulio Cesare, Nerone e l’unno Attila – fanno parte della decorazione della Certosa e ricompaiono al di là della Manica nel tipico idioma delle monete imperiali ingrandite (fig. 3.7m).[28]

Nella pittura rinascimentale trovano posto molti altri imperatori-su-monete, che oggi passano spesso quasi inosservati. Persino quando i sovrani romani erano diventati portatori di un significato importante, gli artisti in genere li raffiguravano ancora in un formato simile a quello delle monete. Nel Quattrocento, per esempio, Vincenzo Foppa, nell’introdurre la testa di Augusto e quella di Tiberio allo scopo di delimitare il perimetro della vita di Gesù sulla Terra (nato sotto il primo e morto sotto il secondo), opta per due immagini in stile numismatico per decorare l’arco sovrastante la scena di una crocifissione più agghiacciante del consueto (fig. 3.10).[29] Richiede, invece, molta più attenzione individuare la testa sbiadita di Augusto in un medaglione appeso al muro, che fa capolino al di sopra della figura di Gesù nel dipinto di Tiziano *Cristo e l’adultera*, ma è comunque presente e, presumibilmente, un tempo era più visibile (fig. 3.11). Le possibilità

interpretative che offre questo quadro sono molto interessanti. Com’è ovvio, il profilo dell’imperatore serve a situare la scena in epoca romana, ma potrebbe anche essere un riferimento obliquo alla storia di Augusto e della Sibilla: invece di una visione di Gesù che appare al sovrano, abbiamo una visione del sovrano che si intravede sullo sfondo del ministero di Gesù. Potrebbe persino non essere esagerato scorgervi un parallelismo (o un contrasto) fra la reazione di Gesù nei confronti dell’adultera («Chi è senza peccato scagli la prima pietra») e le reazioni quasi altrettanto famose di Augusto, che aveva regolarizzato la punizione dell’adulterio (eliminando la minaccia della morte) ed esiliato la figlia Giulia, che si era macchiata di questo reato. Parallelamente alla storia biblica, che contrappone alla legge di Mosè quella di Gesù, la presenza dell’imperatore romano nel dipinto spinge a riflettere in modo più approfondito su princìpi etici contrapposti, sui diversi sistemi legali e sull’autorità che li promuove. E tutto questo discende dall’immagine di un profilo imperiale dipinto in stile numismatico. [30]

Sarebbe ingenuo supporre che tutti gli artisti rinascimentali avessero un gruzzolo di monetine antiche accanto al tavolo da disegno (ma, se Goltzius ha ragione, forse Vasari e Michelangelo ce l’avevano); e altrettanto ingenuo sarebbe supporre che essi fossero impegnati a rispettare l’accuratezza archeologica secondo i nostri criteri. A volte, come nel dipinto di Memling o in alcuni ritratti del Mansionario, si riesce a identificare il tipo di moneta presa a modello; più spesso, però, gli artisti copiavano da altri disegni o da fonti stampate non meno che dai pezzi originali: inventavano e adattavano i ritratti riportati sulle monete con la stessa frequenza con cui li replicavano fedelmente. Le immagini simil-monetarie della Certosa erano proprio questo: «variazioni sul tema», non riproduzioni esatte, e tanto gli artisti quanto gli antiquari a volte erano molto franchi nel descrivere le proprie procedure. Un ambizioso compilatore francese di biografie riconobbe, a metà Cinquecento, che talvolta l’artista era costretto a lavorare «di fantasia», ma nel contempo sottolineava che le fantasie erano «immaginate con il consiglio e l’ausilio dei più eruditi dei nostri amici»: un tentativo garbato di conciliare l’erudizione colta e l’invenzione pura e semplice. [31]

3.10 Vincenzo Foppa, la Crocifissione (1456). L’identità degli imperatori ai due lati in alto dell’arco classico che incornicia la scena non è del tutto certa, ma l’ipotesi prevalente è che siano Augusto (a sinistra) e Tiberio (a destra), come a voler circoscrivere la vita di Gesù all’interno della storia di Roma.

3.10 Vincenzo Foppa, la *Crocifissione* (1456). L’identità degli imperatori ai due lati in alto dell’arco classico che incornicia la scena non è del tutto certa, ma l’ipotesi prevalente è che siano Augusto (a sinistra) e Tiberio (a destra), come a voler circoscrivere la vita di Gesù all’interno della storia di Roma.

3.11 Cristo e l’adultera (ca. 1510) di Tiziano illustra l’episodio del Vangelo in cui Gesù (al centro) rifiuta di avallare la lapidazione di una donna (a destra) accusata di adulterio, benché questo preveda la legge di Mosè. Il quadro ha una storia complessa: è stato ritagliato da una tela ancora più grande, e, all’estremità destra, è stata tolta una figura intera, di cui si intravede il ginocchio in blu e bianco subito dietro la donna. Pochi oggi notano la testa di Augusto sulla parete alle spalle di Gesù.

3.11 *Cristo e l’adultera* (ca. 1510) di Tiziano illustra l’episodio del Vangelo in cui Gesù (al centro) rifiuta di avallare la lapidazione di una donna (a destra) accusata di adulterio, benché questo preveda la legge di Mosè. Il quadro ha una storia complessa: è stato ritagliato da una tela ancora più grande, e, all’estremità destra, è stata tolta una figura intera, di cui si intravede il ginocchio in blu e bianco subito dietro la donna. Pochi oggi notano la testa di Augusto sulla parete alle spalle di Gesù.

La verità è che nelle loro opere c’erano non pochi svarioni. Il ritratto eccentrico dell’imperatore Caracalla, disegnato dal Mansionario, per esempio, è stato quasi certamente copiato da una moneta di Marco Aurelio: l’illustratore aveva frainteso il latino insidioso e i titoli imperiali incisi sulla moneta, travisando così anche l’identità del ritratto (figg. 3.7e e 3.7f). Confondersi era facile. La splendida testa di Vespasiano del Raimondi è sicuramente basata su un ritratto numismatico, ma, ancora una volta, la moneta era sbagliata e quindi era sbagliato anche l’imperatore: l’autore non aveva ben compreso il nome e i titoli intorno al ritratto, e aveva riprodotto l’immagine non di Vespasiano, bensì di suo figlio Tito (fig. 3.7n). [32]

Davanti a questi errori, gli studiosi di oggi arricciano con sdegno il naso, ma non sempre noi siamo più bravi dei nostri antenati rinascimentali a interpretare il latino o a indovinare l'imperatore giusto.[33] «La vastità e la varietà dell'ignoranza degli scultori della Certosa sono meravigliose a vedersi ... non ce la fanno a tenersela per sé» deprecava di recente uno studioso, che, fra l'altro, criticava anche il latino mal copiato e mal scritto delle iscrizioni intorno ai ritratti.[34] Molto impegno e molta erudizione sono stati prodigati nel tentativo di sbrogliare la matassa delle fonti di queste immagini e risolvere l'enigma di dove gli artisti abbiano scovato i loro modelli e chi abbia copiato da chi. Così facendo, hanno portato alla luce alcuni collegamenti significativi. Sono emerse, per esempio, forti affinità tra il manoscritto del Mansionario e alcuni affreschi dipinti decenni dopo in un palazzo di Verona (lo stesso in cui un ignoto disegnatore si è divertito a tracciare un'irriverente caricatura imperiale sullo strato preparatorio): il suo compendio è stato utilizzato come fonte principale con relativi sbagli e tutto il resto per un'elaborata serie di imperatori, sempre in stile monetario (fig. 1.16). Esiste un percorso molto chiaro che dalle monete va al manoscritto e alla replica in pittura, come dimostra il ben poco ortodosso «Caracalla».[35]

Questo lavoro di indagine è sicuramente intelligente e anche soddisfacente, ma qualche volta perde di vista il nocciolo della questione. Che i ritratti siano repliche esatte, liberi adattamenti, invenzioni, errori o copie di copie, l'elemento cruciale è che sono simili a monete. Il conio imperiale romano offriva le immagini più autentiche di quei famosi volti del passato. Non solo: il modello e l'idioma numismatico delle teste, introdotti a Roma da Giulio Cesare, attribuivano un marchio di autorità a qualsiasi immagine vi si ispirasse. Gli imperatori erano senza dubbio l'obiettivo primario, ma a conferire autenticità a quasi tutte le figure, maschili e femminili, del passato era lo stile.

Che le cose stiano così lo testimonia con molta chiarezza il genere rinascimentale del «libro di ritratti», che a ogni breve biografia di un personaggio storico associava un'immagine. Il primo volume di questo tipo, quello di Andrea Fulvio, uscito nel 1517, è quasi interamente basato su figure della storia imperiale romana, ma con confini elastici, tali da includere il dio Giano e Alessandro Magno per arrivare fino all'imperatore Corrado del Sacro romano impero nel X secolo. Persino le immagini periferiche appena citate seguivano lo stesso formato, a volte basato su veri

esemplari monetari, a volte adattati in modo creativo e altre ancora in modo errato. Uno dei travisamenti più curiosi riguarda un’immagine di Bacco, presa da una moneta e fatta passare per il ritratto di Catone il Giovane, il repubblicano avversario di Cesare (fig. 3.7i).[36]

Lo stesso discorso vale per una serie molto più elaborata di ritratti contenuta in un libro pubblicato negli anni Cinquanta del Cinquecento da uno dei successori di Fulvio, il francese Guillaume Rouillé. Il suo ambizioso *Promptuaire des médailles* comprendeva centinaia di biografie e ritratti, da Adamo ed Eva ai greci e ai romani, mortali e immortali, fino al re di Francia del suo tempo, Enrico II. I disegni erano meno stereotipati e più caratterizzati della serie di profili di Fulvio, approssimativi e tutti simili. Ma i personaggi erano comunque stipati – in un modo che oggi può far sorridere – dentro una cornice numismatica. Nella prima pagina, per esempio, Eva è raffigurata come un’imperatrice romana e intorno alla testa ha un’iscrizione che imita quelle delle monete: *Heva ux*[*or*] *Adam* (fig. 3.7j). Rouillé era l’artista che vantava orgogliosamente il proprio misto di fantasia ed erudizione, e si capisce perché.[37]

Un accostamento analogo è avvenuto alla Certosa. Forse quegli artisti e disegnatori non conoscevano benissimo il latino, ma raffigurarono quasi tutti i personaggi non imperiali che stavano a fianco degli imperatori – da Romolo e Remo a Nabucodonosor – come versioni dei sovrani romani, anche se un pochino più esotici. Chissà se gli autori coglievano l’ironia del risultato? Oggi, invece, è difficile non sorprendersi che l’unno Attila, il famigerato nemico dei romani, sia rappresentato, tanto alla Certosa quanto a Horton Court, in uno stile creato originariamente per asserire sulle monete il potere autocratico di Roma.[38]

Mai la centralità del conio imperiale nel repertorio visivo del Rinascimento e nella ricostruzione dei personaggi storici è stata espressa in modo migliore e più sorprendente che in alcuni passi di una biografia di Cristo del 1535, un tempo popolare: *L’umanità di Cristo* di Pietro Aretino, scrittore satirico, teologo, pornografo e amico di Tiziano. La narrazione fa spesso riferimento alle immagini visive, ma negli episodi del processo e della crocifissione ciò avviene in maniera davvero sorprendente. Nel tentativo di descrivere l’aspetto di alcuni protagonisti, lo scrittore li paragona non soltanto agli imperatori romani (anche se già questo è un indice della loro familiarità come tipi visivi), ma li confronta esplicitamente

con le teste sulle monete. Due dei sacerdoti ebrei coinvolti nel processo, Hanna e Caifa, vengono assimilati l'uno alla «testa di Galba come la si vede nelle *medaglie*» e l'altro al ritratto numismatico di Nerone, «con qualcosa dell'espressione minacciosa di Caligola». Similitudini del genere, a parte gli imbarazzanti problemi teologici che sollevano, sono la dimostrazione più che evidente di quanto i ritratti incisi sulle monete imperiali fossero radicati nel «modo di vedere» del Rinascimento e costituissero il modello in base al quale si immaginavano i volti del passato.[39]

Ma i volti non erano soltanto quelli del passato: erano anche quelli del presente. Una delle invenzioni più radicali e influenti dell'arte del primo Rinascimento fu la convenzione, che si protrasse fino a Ottocento inoltrato, di rappresentare soggetti viventi (re e capi locali, statisti, soldati e persino scrittori e scienziati) in guisa di imperatori romani. Sono le statue, i busti, i dipinti e i medaglioni, che in toga, con il petto coperto dall'armatura e la corona d'alloro sul capo, gremiscono ancora a migliaia musei e grandi palazzi, parchi e piazze pubbliche. Le storie della ritrattistica se ne interessano poco, in parte perché il loro idioma classico viene facilmente scambiato per una forma d'arte reazionaria, per un antiquarianesimo ammuffito o semplicemente per un tentativo, trito e ritrito, di sfruttare il prestigio dell'antica Roma (gli studiosi moderni la definiscono in generale arte *all'antica*, una definizione che, pur essendo strettamente corretta, è anche una forma cortese di rigetto).[40] Spesso è proprio la familiarità di queste rappresentazioni a offuscare l'ambivalenza, l'ambiguità politica e i dibattiti sulla natura della rappresentazione e sulla funzione dei ritratti che esse suggeriscono.

A questo punto vale la pena di fare un passo avanti, ristabilendo i contatti con la ricchezza, la complessità e i pericoli di questa tradizione, per vedere come si presenta nel periodo dal Seicento all'Ottocento, prima di tornare alle sue origini rinascimentali fra i medaglisti e gli scultori del Trecento e del Quattrocento. Non è esagerato affermare che la ritrattistica secolare occidentale è nata dialogando con lo stile, le facce e l'abbigliamento dei sovrani dell'antica Roma, tramandati non soltanto attraverso le monete, ma anche tramite le sculture. Non dobbiamo dimenticare, però, che uno dei messaggi principali del famoso dipinto di Memling del giovane con in mano la moneta di Nerone è che le antiche immagini imperiali, in particolare quelle numismatiche, sono state cruciali

per la raffigurazione dei volti moderni. E cruciali fino a qual punto lo vedremo subito.

I romani e noi

Per molti anni, davanti all'ingresso della biblioteca dell'Università di Cambridge, sono state di guardia, fino al 2012 quando furono trasferite nel vicino museo, due grandi statue marmoree di re Giorgio I e re Giorgio II, scolpite da artisti fra i più noti nel loro tempo: la prima era opera di John Michael Rysbrack, la seconda di Joseph Wilton. I due Giorgio, padre e figlio – che, uno dopo l'altro, governarono la Gran Bretagna dal 1714 al 1760 e furono tra i grandi benefattori della biblioteca –, si ergevano splendenti in guisa di imperatori romani in tenuta da battaglia, più cerimoniale che marziale. I volti erano puro Settecento con (difficile immaginarli diversamente) il lieve sogghigno degli Hannover, ma indossavano entrambi la corazza decorata sul petto, il gonnellino a strisce di cuoio (*pteruges* o piume) sulle cosce, calzari stretti e corona di alloro in testa. Giorgio II abbracciava anche un globo, simbolo ovvio di dominazione imperiale. Molti, fra gli studenti e il corpo docente, che passavano regolarmente davanti alle statue non facevano caso all'abbigliamento. Altri lo attribuivano a un vezzo particolare della moda artistica del Settecento, una forma fantasiosa un po' ridicola, oppure alla gigantesca supponenza (o disperazione) di due monarchi piuttosto modesti, che si immaginavano imperatori romani, ma che sicuramente non governavano il mondo. «Grazie a Dio se ne sono andati, quei due reali pomposi e tronfi» fu l'addio di un frequentatore della biblioteca alla loro dipartita (fig. 3.12).[41]

Quei due non erano che un paio nella schiera di ritratti scolpiti all'alba della modernità, prima in Europa, poi nell'impero britannico e infine in America, che raffiguravano i personaggi nei panni di figure imperiali romane, anche se con sottili variazioni nelle combinazioni di stile antico e contemporaneo.[42] In alcuni casi si vedono parrucche fluenti, che fanno un effetto un po' strano accanto alla corazza imperiale romana. In altri casi basta un vago cenno a una toga intorno al collo per segnalare l'aspetto antico dell'immagine. In altri ancora, invece, trionfa l'«antico». Poco distante dalla biblioteca dell'università, nei giardini del Pembroke College,

dove è stata retrocessa dalla sua postazione originaria nel centro di Londra, si erge una statua bronzea di inizio Ottocento del primo ministro britannico William Pitt il Giovane, realizzata da Richard Westmacott. Pitt è in toga completa, tiene in mano un cartiglio ed è seduto su qualcosa che assomiglia sospettosamente a un trono.[43]

3.12 I «due re Giorgio», un tempo all'ingresso della biblioteca dell'Università di Cambridge. Giorgio I (a sinistra) e Giorgio II (a destra) sono, rispettivamente, opera di John Michael Rysbrack (1739) e Joseph Wilton (1766). Entrambe le statue, a grandezza naturale, indossano l'uniforme militare degli imperatori romani e la corona di alloro.

3.12 I «due re Giorgio», un tempo all'ingresso della biblioteca dell'Università di Cambridge. *Giorgio I* (a sinistra) e *Giorgio II* (a destra) sono, rispettivamente, opera di John Michael Rysbrack (1739) e Joseph Wilton (1766). Entrambe le statue, a grandezza naturale, indossano l'uniforme militare degli imperatori romani e la corona di alloro.

3.13 Il ritratto di Charles Sackville realizzato da George Knapton alla metà del Settecento si ispira al Giulio Cesare di Tiziano (fig. 5.2a). Il testo in latino dietro la spalla destra ricorda che Sackville si travestì da console romano durante una sfilata di Carnevale a Firenze nel 1738.

3.13 Il ritratto di Charles Sackville realizzato da George Knapton alla metà del Settecento si ispira al *Giulio Cesare* di Tiziano (fig. 5.2a). Il testo in latino dietro la spalla destra ricorda che Sackville si travestì da console romano durante una sfilata di Carnevale a Firenze nel 1738.

Quasi tutte queste sculture sono immagini generiche. I due Giorgio sono raffigurati nell'idioma standard degli «imperatori romani», senza alcun riferimento particolare a un sovrano o una statua antica specifici. Solamente ogni tanto, nel bronzo o nel marmo, si coglie qualche segno di un confronto fra il soggetto moderno e una particolare figura imperiale di Roma. Il ritratto di Madame Mère come «Agrippina» ne è un chiaro esempio, anche se Rysbrack ha fatto qualcosa di analogo, «fondendo» con quelli di Giulio Cesare i lineamenti di uno dei suoi modelli, sicuramente un po' meno importante del «dittatore» romano.[44] Riferimenti incrociati, più puntuali, si

trovano nelle pitture. A volte sono giocosi: non sorprende, per esempio, considerato l'interesse che avevano per le antichità d'Italia, che nel Settecento George Knapton abbia raffigurato alcuni membri della londinese Società dei Dilettanti addobbati come imperatori romani. Ma quando lo stesso artista, nel ritratto del giovane Charles Sackville, si ispirò apertamente alla versione di Giulio Cesare che Tiziano aveva dipinto nel suo ciclo dei dodici sovrani, l'ironia del ritratto, rivolta alle persone colte e ai «dilettanti» a volte sfibranti con le loro arguzie, divenne a doppio taglio. Sackville, infatti, era un notorio «libertino», appassionato di cricket e un patito dell'opera buffa, che si era travestito da console romano in una lussuosa sfilata carnascialesca negli anni Trenta del Settecento, quand'era a Firenze (come si comprende dalla scritta accanto alla sua spalla nel dipinto). Il confronto fra questo perdigiorno, amante del piacere, e l'aspetto imperioso del dittatore romano è presumibilmente concepito per essere sfacciatamente implausibile, e tuttavia anche allusivo agli aspetti più disdicevoli della carriera di Cesare. Il quale sarà anche stato un grande conquistatore, ma la sua vita sessuale non era poi così diversa da quella di Sackville (figg. 3.13 e 5.2a).[45]

Meno scherzoso e più intrigante è il ritratto di Carlo I dipinto da Antoon Van Dyck negli anni Trenta del Seicento, un decennio prima della decapitazione del sovrano. Il pittore lo ritrae con i capelli lunghi e la sua tipica barba, con un'armatura moderna, la corona e l'elmo militare dietro alle spalle: niente, a prima vista, che lo colleghi ai ritratti dei sovrani romani. Eppure la postura, il modo in cui il re stringe il bastone del comando e l'aspetto luccicante e spigoloso della corazza sul petto sono senza dubbio basati su un altro imperatore della serie tizianesca, di cui ora proprio Carlo era in possesso, perché faceva parte del grande bottino di dipinti venduti alla corona dai Gonzaga (cfr. *infra*, pp. 196-204). In questo caso il modello è Otone, il libertino stravagante, effeminato (secondo lo stereotipo romano), la cui principale, o forse unica, virtù era l'avere reagito all'inevitabile sconfitta nella guerra civile con un suicidio coraggioso e dignitoso. È difficile immaginare che il pittore avesse concepito questa posa come una critica cifrata al re Stuart. Van Dyck, che fu il grande creatore dell'immagine regale di Carlo e restaurò la serie di imperatori di Tiziano al loro arrivo alla corte inglese, non dà l'impressione di essere molto credibile come sovversivo; pare invece che Carlo fosse così innamorato dell'Otone

tizianesco che commissionò un’incisione di questo quadro, unico fra tutti i Cesari. D’altra parte, però, un osservatore che avesse individuato la fonte – e sicuramente è capitato a molti, perché il ritratto di Otone apparteneva alla serie di immagini imperiali più nota – sarebbe stato ricompensato, soprattutto dopo l’esecuzione del re, da riflessioni sull’inquietante affinità fra Otone e il sovrano inglese, dal contrasto fra la dignità del ritratto e molti altri aspetti della sua carriera. Come avrebbe scoperto più avanti Madame Mère, l’assomigliare troppo a un esponente particolare della famiglia imperiale romana poteva sempre comportare qualche rischio per la propria reputazione (figg. 3.14 e 5.2h).[46]

3.14 Copia settecentesca del ritratto di re Carlo I, basato sulla versione di Tiziano dell’imperatore Otone (fig. 5.2h), famoso come libertino, ma anche per la morte nobile. La corona regale «non romana» è relegata sullo sfondo.

3.14 Copia settecentesca del ritratto di re Carlo I, basato sulla versione di Tiziano dell’imperatore Otone (fig. 5.2h), famoso come libertino, ma anche per la morte nobile. La corona regale «non romana» è relegata sullo sfondo.

Questioni politiche imbarazzanti sorgevano persino di fronte a ritratti generici di soggetti in posa «da imperatore». Niente di strano se il personaggio in vesti imperiali era un monarca o un dinasta, ma che dire di sir Robert Walpole, primo ministro sotto i due re Giorgio, che teneva nella sua casa di campagna di Houghton Hall nel Norfolk il proprio busto avvolto in una toga marmorea accanto a quello degli imperatori romani, come a mettersi sullo stesso piano? Un’altra versione del «problema Andrew Jackson»? Un repubblicano moderno, antimonarchico, radicale, un whig elitario come Walpole, che sosteneva soltanto forme di governo costituzionali, parlamentari, di premierato, come poteva adottare tranquillamente un’immagine di sé così intrisa di autocrazia, che suggeriva un parallelo tanto evidente con i detentori del potere imperiale?[47]

Questa è sempre stata la difficoltà con cui hanno dovuto misurarsi tutti coloro che, spinti dal desiderio di imitarli, guardavano ai giorni gloriosi della Roma pre-Cesare, alla libera repubblica democratica, con tutti i suoi racconti eroici di libertà, valore e autosacrificio. Gloriosi quei giorni lo

saranno anche stati, o magari no, ma come diavolo si poteva fare in modo che il ritratto esprimesse chiaramente l'intenzione del committente di essere raffigurato come un democratico romano e non come un imperatore? Sebbene sopravviva una grande ricchezza di letteratura romana del periodo repubblicano, con generi tanto diversi come la commedia, la filosofia e gli epistolari privati, le tracce *materiali* della Repubblica, tanto architettoniche quanto scultoree, che sono giunte fino a noi sono scarse. L'amaro paradosso è che quasi tutti i resti fisici dell'antica Roma provengono dalla «decadenza» dell'impero, dalla «città di marmo» che Augusto si vantava di avere costruito al posto della vecchia «città di mattoni» repubblicana.[48]

Chiunque voglia immaginare il mondo o lo stile degli eroi repubblicani e le loro virtù non ha altra scelta se non inventarli quasi di sana pianta. Da Cincinnato – il patriota repubblicano che nel V secolo a.C. salvò Roma e poi rinunciò disinteressatamente al potere per tornare ai suoi campi – a Cicerone, nulla ci è rimasto dei loro volti e delle loro fattezze. La ritrattistica aveva sicuramente radici profonde nella tradizione romana, ma dei pochi esempi superstiti degli anni prima di Giulio Cesare, nessuno, o quasi, ha un nome certo, che non abbia bisogno di virgolette e non sia dettato da una dose di *wishful thinking* persino maggiore di quanto accada nell'identificazione degli imperatori. Né, prima di Cesare, si coniavano monete con teste di contemporanei che si possano oggi abbinare e confrontare. La ritrattistica di prestigio (non parlo qui delle immagini più umili sulle lapidi funerarie) era prevalentemente imperiale. Naturalmente non raffigurava soltanto gli imperatori, ma quasi sempre adottava, o adattava, gli stili imperiali. Il guaio è che nel mondo moderno qualsiasi ritratto alla maniera degli antichi romani reca con sé quasi inevitabilmente un sentore di autocrazia.

Alcuni artisti, quali per esempio l'orefice tedesco del Seicento che realizzò il grande vassoio argentato ora nella collezione reale britannica, si direbbe abbiano accettato (o ignorato) le difficoltà. Il cesellatore ha posto al centro una delle storie più gloriose della virtù repubblicana (Muzio Scevola che alla fine del VI secolo a.C. mostra il proprio coraggio al nemico infilando la mano destra tra le fiamme), ma tutt'intorno all'orlo del vassoio stanno, racchiuse dentro minuscole rondelle come testimoni della scena, figure incongrue di autocrati, da Giulio Cesare e Augusto a diversi altri successori, quasi tutti vittime delle guerre civili, incluso Galba.[49] Altri

artisti cercarono di schivare l’ostacolo, anche se non sempre ci riuscirono. Negli Stati Uniti, il colossale monumento a George Washington di Horatio Greenough evoca il repubblicano Cincinnato nell’atto di restituire la spada del comando e quindi ridare il potere al popolo. La statua, però, non soltanto era troppo mastodontica e pesante per il luogo in cui fu installata nel 1841 – mancò poco che non frantumasse il pavimento della rotonda del Campidoglio –, ma l’artista aveva anche compiuto una scelta disastrosa, plasmando l’eroe repubblicano americano come un dio greco (fig. 3.15).[50]

3.15 La mastodontica statua di George Washington (1840) di Horatio Greenough è una combinazione sgraziata di un immaginario eroe romano e del dio greco Zeus (ispirata a una statua colossale un tempo situata nel tempio della divinità a Olimpia). Nell’Ottocento, per diversi decenni si ritenne fosse più sicuro metterla all’aperto vicino al Campidoglio. Nella foto (1899) il monumento è ammirato (?) da un gruppo di studenti afroamericani. Oggi si trova al National Museum of American History.

3.15 La mastodontica statua di George Washington (1840) di Horatio Greenough è una combinazione sgraziata di un immaginario eroe romano e del dio greco Zeus (ispirata a una statua colossale un tempo situata nel tempio della divinità a Olimpia). Nell’Ottocento, per diversi decenni si ritenne fosse più sicuro metterla all’aperto vicino al Campidoglio. Nella foto (1899) il monumento è ammirato (?) da un gruppo di studenti afroamericani. Oggi si trova al National Museum of American History.

3.16 Negli anni Sessanta del Settecento, Joseph Wilton (l’autore della statua di Giorgio II, fig. 3.12) cercò di dotare l’attivista britannico e sostenitore della rivoluzione americana, Thomas Hollis, di credenziali antimonarchiche all’interno di uno stile romano. L’intento è reso esplicito nella base del ritratto, in cui sono raffigurati i pugnali e il «berretto della libertà», che erano impressi su una famosa moneta emessa dagli assassini di Giulio Cesare.

3.16 Negli anni Sessanta del Settecento, Joseph Wilton (l’autore della statua di Giorgio II, fig. 3.12) cercò di dotare l’attivista britannico e sostenitore della rivoluzione americana, Thomas Hollis, di credenziali antimonarchiche all’interno di uno stile romano. L’intento è reso esplicito nella base del

ritratto, in cui sono raffigurati i pugnali e il «berretto della libertà», che erano impressi su una famosa moneta emessa dagli assassini di Giulio Cesare.

Comunque, in generale, i ritratti di personalità radicali o di repubblicani moderni sulle due sponde dell'Atlantico seguivano una versione più austera dello stile romano, evitando perlopiù gli ingombranti drappeggi di una toga voluminosa e le armature troppo elaborate. E questo non perché, come spesso si sente dire, gli artisti imitassero modelli repubblicani, che non esistevano: quel che in realtà stavano facendo era creare un idioma repubblicano, spogliando il ritratto imperiale di ogni traccia di sfarzo e di eccessi.[51] Anche questo, però, a volte non bastava. Nel realizzare il busto di Thomas Hollis, un radicale britannico del Settecento ricco e influente (un uomo che, per fedeltà ai suoi princìpi antimonarchici, devolvette le proprie donazioni all'Università di Harvard), lo scultore Joseph Wilton non solo lo rappresentò nudo, ma sul basamento scolpì due pugnali e il «berretto della libertà», il copricapo indossato dagli schiavi romani quando venivano liberati dai padroni. Pugnali e berretto prendevano spunto da una moneta emessa, subito dopo l'omicidio, dagli assassini di Giulio Cesare per celebrare la libertà dello Stato conquistata con la violenza: il segnale che Hollis inviava alla politica era chiaro. Altrettanto chiaro per noi, però, è che l'idea del potere monarchico era talmente radicata in questo idioma romano che, per riuscire a contrastarla davvero, bisognava ricorrere a mezzi drastici (fig. 3.16).[52]

3.17 Due versioni di un dono per un compleanno reale dell'artista tedesco Emil Wolff. Entrambe sono sculture a grandezza naturale del principe Alberto in costume antico: nella versione del 1849 (a destra) il gonnellino del principe è stato allungato per conferirgli un aspetto più sobrio e serio.

3.17 Due versioni di un dono per un compleanno reale dell'artista tedesco Emil Wolff. Entrambe sono sculture a grandezza naturale del principe Alberto in costume antico: nella versione del 1849 (a destra) il gonnellino del principe è stato allungato per conferirgli un aspetto più sobrio e serio.

Problemi analoghi li incontrarono un centinaio di anni dopo la regina Vittoria e il principe Alberto, come si deduce dalla storia di una scultura in marmo a grandezza naturale del principe che, con tipica spavalderia regale o autoconsiderazione, egli aveva commissionato quale dono di compleanno per la consorte. Ritrarre Alberto in foggia imperiale presentava qualche difficoltà, per l'ovvia ragione che egli non era un imperatore moderno, ma soltanto il marito di un'imperatrice regnante. La soluzione trovata dallo scultore, Emil Wolff, d'accordo con Alberto, fu di democratizzare lo stile imperiale con richiami all'iconografia del guerriero nell'Atene classica: l'armatura che Alberto indossa non è molto diversa da quella dei due re Giorgio, ma ai suoi piedi giace un elmo riconoscibilmente greco, e greco è lo scudo che ha in mano. Non fu un grande successo. Vittoria, quando arrivò la prima versione, disse che era «molto bella», ma nel diario aggiunse profeticamente: «non sappiamo ancora dove metterla». La statua finì per essere collocata lontano dagli occhi in un corridoio sul retro del loro palazzo nell'isola di Wight, perché, spiegò la regina, «Albert [pensava] che l'armatura greca, con le gambe e i piedi nudi, apparisse troppo svestita per essere messa in una stanza». Intanto fu commissionata una seconda versione, con i sandali e un gonnellino più lungo per coprire meglio le gambe, che fu esposta a Buckingham Palace nel 1849. Questa storia è significativa: rivela non soltanto che i re e le regine possono compiere errori imbarazzanti con i regali di compleanno, esattamente come tutti, ma anche con quanta facilità il linguaggio romano possa implodere. L'antico costume, anziché creare distinzione, trasformò Alberto in un uomo abbigliato in modo un po' incongruo, come ebbero a dire alcuni utenti della biblioteca di Cambridge a proposito dei due re Giorgio (fig. 3.17).[53]

3.18 La battaglia del Québec in Canada (1759) tra francesi e britannici si concluse con la vittoria dei britannici ma anche con la morte del loro comandante, James Wolfe. La decisione di Benjamin West di raffigurarlo nei suoi ultimi istanti in costume settecentesco, anziché in antico costume romano, fu molto discussa, benché West non fosse il primo a dipingere questa scena in uno stile moderno. La grande tela colpisce anche per altri aspetti: dalla posa del comandante (quasi un Cristo morente) alla presenza in primo piano di un canadese delle Prime Nazioni.

3.18 La battaglia del Québec in Canada (1759) tra francesi e britannici si concluse con la vittoria dei britannici ma anche con la morte del loro comandante, James Wolfe. La decisione di Benjamin West di raffigurarlo nei suoi ultimi istanti in costume settecentesco, anziché in antico costume romano, fu molto discussa, benché West non fosse il primo a dipingere questa scena in uno stile moderno. La grande tela colpisce anche per altri aspetti: dalla posa del comandante (quasi un Cristo morente) alla presenza in primo piano di un canadese delle Prime Nazioni.

Le ansie della coppia reale evidenziano anche alcune questioni di carattere più ampio sulla natura di questo stile antico, e sollevano interrogativi su che cosa esattamente venisse rappresentato nelle sculture moderne in stile impero romano e in base a quali convenzioni fossero guardate. Un dipinto di Benjamin West, *La morte del generale Wolfe* (il comandante britannico ucciso nella battaglia del Québec del 1759 contro i francesi), aveva già fatto esplodere questi problemi nei primi anni Settanta del XVIII secolo (fig. 3.18). West era un americano che aveva studiato arte classica di prima mano in Italia (dove, in modo perspicace o forse semplicemente per fare colpo, aveva paragonato il famoso *Apollo del Belvedere* a un «giovane guerriero Mohawk»)[54] e aveva lavorato quasi sempre in Inghilterra, dove era stato il secondo presidente della Royal Academy, subito dopo Joshua Reynolds. Il suo quadro suscitò un dibattito molto acceso, anche perché, fra l’altro, il pittore aveva raffigurato Wolfe e i suoi compagni in vesti settecentesche e non con l’armatura e la toga alla romana.

Quel quadro è stato spesso esaltato come una svolta rivoluzionaria. Non era di certo la prima immagine del genere in costume moderno; George Romney e Edward Penny avevano già dipinto la morte di Wolfe allo stesso modo parecchi anni prima,[55] anche se molti altri pittori e scultori successivi avevano continuato a dipingere *all’antica*. In ogni caso, non tutti i visitatori e critici che s’interessarono a quella pittura negli anni Settanta del Settecento si soffermarono sul costume: questa era forse la preoccupazione di una cerchia piuttosto ristretta di teorici dell’arte e dei loro patroni. A William Pitt il Vecchio, per esempio, che era stato primo ministro come il figlio, interessava molto di più criticare «l’eccesso di disperazione» sul viso di Wolfe e di quanti lo circondavano. Un pubblico moderno potrebbe pensare che l’esponente politico non avesse colto il senso del dipinto, ma il

suo giudizio probabilmente era in sintonia con quello della maggioranza degli osservatori del suo tempo, interessati a giudicare più l'aspetto emotivo della scena che l'abbigliamento dei personaggi. [56]

D'altra parte, però, il dibattito su come sono vestite le figure nel quadro è emblematico, non soltanto perché le persone raffigurate erano importanti – e questo spiega in parte la fama di queste dispute –, ma anche perché quel dibattito pone con grande chiarezza alcune significative questioni di interpretazione. La posizione di West non è sorprendente. Quando lo sfidarono a motivare la propria scelta, il pittore dichiarò che il Canada, dove Wolfe era morto, era «una regione del mondo sconosciuta ai greci e ai romani», e perciò sarebbe stato il colmo del ridicolo addobbare *all'antica* i suoi personaggi. «Io mi considero» proseguiva «uno che si è assunto l'incarico di raccontare agli occhi del mondo questo grande evento, ma se, anziché i fatti avvenuti, rappresento finzioni classiche, come mi capiranno i posteri?» Tuttavia era proprio la posterità una delle preoccupazioni dei suoi oppositori: Joshua Reynolds non si limitò a criticare la mancanza di dignità dei costumi contemporanei, ma sostenne anche che soltanto il costume classico poteva conferire a un momento storico così eroico una durata eterna. In caso contrario, gli eventi raffigurati sarebbero apparsi semplicemente obsoleti nel giro di qualche anno.

Gran parte di queste informazioni, comprese le citazioni dirette, proviene da una fonte molto tendenziosa: una memoria apologetica di cui fu coautore lo stesso West. L'obiettivo del libro era spianare la strada per la vittoria finale del pittore sui suoi critici, culminata, come abbiamo detto, con Reynolds che ammette il proprio errore: «Ritiro le mie obiezioni ... prevedo che questa pittura diventerà non soltanto una delle più popolari, ma provocherà una rivoluzione nell'arte». E non è tutto: re Giorgio III, che Reynolds aveva in origine scoraggiato dal comprare il dipinto, pare si fosse pentito di non avere acquistato un simile capolavoro. Contrasti di questo genere, non sappiamo se riferiti in modo tendenzioso o meno, colgono molto bene alcune delle questioni ben più profonde che stanno dietro a questi linguaggi contrastanti della rappresentazione, vale a dire i diversi modi di raffigurare il presente, come il passare del tempo possa sconvolgere la temporalità di un'immagine trasformando il presente in passato, e come i confini fra passato e presente vengano definiti e insieme messi in discussione dall'arte. [57]

Questo dibattito reca lo stampo delle élite londinesi del Settecento, con raffinati battibecchi fra pittori rivali e una particina per il re e persino, a un certo punto, anche per l'arcivescovo di Canterbury, schierato prevedibilmente con Reynolds, ed è quasi impensabile in qualsiasi altro contesto o in qualsiasi altra data. Anche così, però, la logica che ispira questi scambi memorabili può aiutarci a mettere a fuoco alcuni dei problemi che dovevano esistere già secoli prima, sicché adesso riprenderemo a scavare un po' più a fondo nelle tradizioni del primo Rinascimento italiano, relative alla raffigurazione di personaggi viventi... di imperatori morti.

Il Rinascimento e i romani

Si dice spesso che dietro la decisione di rappresentare i dignitari contemporanei come fossero antichi romani c'era l'idea di una corrispondenza fra la virtù classica e la virtù moderna, che andava oltre gli eventuali infelici abbinamenti politici e le inevitabili allusioni all'autocrazia. Questa affermazione è in parte vera. Lo si vede con più chiarezza che altrove nella Gran Bretagna del Settecento: qui l'investimento delle élite nella letteratura latina e nel linguaggio del dibattito etico e filosofico alimentò sicuramente l'idea che i ritratti romani potessero fungere da specchio, o da modello, per il gentiluomo. Negli anni Trenta del Settecento, quando Voltaire osservò che i parlamentati inglesi amavano paragonarsi agli antichi romani, si riferiva a quella che molti studiosi oggi chiamerebbero «autorappresentazione»: gli antichi romani fornivano un modello importante per mezzo del quale quegli uomini (e intendo proprio *uomini* al maschile) imparavano a comportarsi e a vedersi. Ma non è tutto. Raffigurare un soggetto vivente come un antico romano, e più specificamente un romano imperiale, era una prassi che risaliva a molto tempo prima, ossia agli inizi delle tradizioni moderne della ritrattistica nel mondo occidentale. [58]

Fra i tanti cambiamenti e sovvertimenti che caratterizzarono il Rinascimento italiano, ci furono due rivoluzioni interconnesse nel modo di vedere e di rappresentare, di cui siamo ancora in parte gli eredi. La prima rivoluzione riguardò il cambiamento radicale (di materiali, contesti e luoghi, avvenuto in fasi diverse fra il XIV e il XVI secolo) nella

rappresentazione artistica degli imperatori romani e di altri personaggi della classicità. Nel Medioevo, come ho già accennato, gli autocrati romani erano di solito raffigurati alla maniera dei loro equivalenti moderni. Nelle vetrate di Poitiers l’imperatore Nerone indossa una corona medievale e le vesti di un re del XII secolo: se sotto non ci fosse scritto «Nerone», faremmo fatica a identificarlo, nonostante il diavoletto sulla schiena e la crocifissione di san Pietro lì accanto (fig. 1.6). In un manoscritto stupendamente illustrato delle *Vite dei Cesari* di Svetonio del 1433, tutti gli imperatori indossano gli abiti regali del Quattrocento, con l’aggiunta, ogni tanto, di una corona d’alloro a indicarne l’identità romana. Tiberio, per esempio, è avvolto in una raffinata tunica rossa e oro con sotto le calze, mentre Augusto, nel suo incontro con la Sibilla – una storia, inutile precisarlo, non raccontata da Svetonio, ma qui usata come immagine identificatrice dell’imperatore –, ricorda stranamente un vescovo dell’epoca (fig. 3.19).[59]

3.19 Augusto e la Sibilla in un’edizione manoscritta delle Vite di Svetonio realizzata a Milano nel 1433. Il soggetto è lo stesso della figura 1.17, ma lo stile e l’abbigliamento sono decisamente medievali. La Sibilla, a destra, indica la Vergine e il Bambino su in cielo. L’imperatore sembra indossare una corazza sotto la tunica; nella mano destra ha il bastone del comando e nella sinistra un simbolo dell’universo.

3.19 Augusto e la Sibilla in un’edizione manoscritta delle *Vite* di Svetonio realizzata a Milano nel 1433. Il soggetto è lo stesso della figura 1.17, ma lo stile e l’abbigliamento sono decisamente medievali. La Sibilla, a destra, indica la Vergine e il Bambino su in cielo. L’imperatore sembra indossare una corazza sotto la tunica; nella mano destra ha il bastone del comando e nella sinistra un simbolo dell’universo.

Il contrasto con i dipinti in stile impero romano che abbiamo osservato precedentemente in altri manoscritti è lampante. Per un periodo abbastanza lungo i due idiomi si sono sovrapposti: l’Augusto in vesti ecclesiastiche è successivo ad alcune delle illustrazioni di Svetonio molto vicine al prototipo delle monete antiche. Tuttavia, con il tempo, gli artisti rinascimentali presero a raffigurare sempre più spesso (e sempre più spesso queste divennero le aspettative dei fruitori) imperatori che sembravano

romani, non contemporanei. Alla fine del Cinquecento non c’era più un solo artista che vestisse in abiti moderni i personaggi antichi. Il mutamento viene spesso attribuito a una maggiore conoscenza e comprensione dei resti autentici del passato classico, letterari e visivi. E tuttavia, benché importante, l’expertise antiquaria non basta a spiegare tutto. Gli artisti che lavoravano con il linguaggio precedente sapevano benissimo che gli imperatori romani indossavano la toga e non il farsetto e le calzebrache, così come Shakespeare sapeva che i romani non portavano i calzoni come facevano i suoi attori nel *Giulio Cesare* e Joshua Reynolds sapeva che il generale Wolfe non era morto in battaglia indossando la lorica romana e il gonnellino con strisce di cuoio frangiate.

Dietro questi grandi cambiamenti nell’arte rinascimentale ci sono alcune delle questioni che sono state esplicitate centinaia di anni dopo nello scontro fra Reynolds e Benjamin West. Si trattava di decidere quale risposta dare alla domanda su come andavano visti il presente e il passato, e su come andavano espresse le affinità e le differenze fra il mondo antico e quello moderno. Non può essere un caso se, più o meno simultaneamente con la rappresentazione «corretta» degli imperatori romani, è avvenuta una rivoluzione parallela nei ritratti eseguiti dal vivo, in cui, per la prima volta, i soggetti presero a presentarsi in veste di antichi romani. Semplificando un poco – perché, come vedremo, ci furono sempre eccezioni e linguaggi alternativi –, il Rinascimento europeo, anzitutto e specialmente in Italia, fu il periodo in cui gli imperatori romani smisero di essere rappresentati come sovrani moderni e i sovrani moderni cominciarono a essere rappresentati come imperatori romani.[60]

Recuperare le ragioni esatte di queste trasformazioni è ormai impossibile: a tale processo, che faceva parte di una rivoluzione assai più ampia, avranno sicuramente contribuito fattori ed eredità differenti. Le teste imperiali romane, miniaturizzate nel metallo o a volte rese in marmo a grandezza naturale, furono sicuramente uno degli impulsi determinanti per le convenzioni specifiche della ritrattistica che si svilupparono in questo periodo, ma non furono l’unico. Vi contribuirono anche alcune particolari tradizioni precedenti, dai sigilli in pietra personalizzati ai busti contenenti le reliquie dei santi – i cosiddetti «reliquiari» – alle minuscole e realistiche figure di donatori e sponsor spesso infilate in importanti dipinti religiosi. Quanto alla crescita della ritrattistica come genere, essa fu certamente

connessa con tendenze culturali e intellettuali più ampie («la scoperta rinascimentale dell'individuo» recita un'ipergeneralizzazione popolare).[61] Ci sono poi molte piccole differenze fra un luogo e l'altro dell'Europa e fra un materiale e l'altro, anche se l'andamento generale è quasi ovunque analogo.

Detto questo, è certo che le immagini dei Cesari ebbero un'influenza enorme sullo sviluppo del linguaggio visivo dei ritratti moderni raffiguranti soprattutto, ma non esclusivamente, persone di sesso maschile, in cui un idioma del passato viene adattato e riadattato per raffigurare il presente. Era il fenomeno che Reynolds avrebbe riassunto con il concetto di «atemporalità».

Non può neppure essere un caso che il primo (o quasi) busto moderno occidentale, senza supporto, di un vivente, giunto fino a noi, sia in stile impero romano. Si tratta di Giovanni, figlio di Cosimo de' Medici, scolpito intorno al 1455 da Mino da Fiesole e considerato molto vicino come data al busto più antico in assoluto dell'altro figlio legittimo di Cosimo, Piero, eseguito sempre dallo stesso scultore appena un paio di anni prima, nel 1453-1454. Giovanni si distingue da Piero in quanto, al contrario del fratello, indossa una raffinata armatura antica, non molto diversa da quella dei due re Giorgio di Cambridge. Non sappiamo naturalmente che cosa abbia spinto l'artista a cambiare stile: Giovanni era appassionato di antichità classica, proprio come Piero. Il cambiamento, però, è un segnale forte che la fusione tra il personaggio moderno e l'imperatore antico, indipendentemente da come e con quanta diversità sia stata declinata in seguito, era già presente nei primissimi stadi di questa tradizione artistica (fig. 3.20).[62]

3.20 Due figli, due stili: a sinistra, il busto di Piero, figlio di Cosimo de' Medici, realizzato da Mino da Fiesole (1453-1454); a destra, suo fratello Giovanni, ritratto un paio di anni dopo in stile classico. Entrambi sono quasi a grandezza naturale.

3.20 Due figli, due stili: a sinistra, il busto di Piero, figlio di Cosimo de' Medici, realizzato da Mino da Fiesole (1453-1454); a destra, suo fratello Giovanni, ritratto un paio di anni dopo in stile classico. Entrambi sono quasi a grandezza naturale.

Ancora una volta, tuttavia, furono le monete e le medaglie a definire con maggiore chiarezza e persino in anticipo questa fusione. Non penso soltanto alle abili copie o agli astuti falsi realizzati da Giovanni da Cavino e compagni, e neppure alle immagini di tipo numismatico cui si ispiravano in passato i ritratti, come nella Certosa di Pavia. Anche i vivi avevano un loro ruolo. Già nell'ultimo decennio del Trecento esisteva una tradizione ricca e illustre di ritratti su medaglioni (o medaglie) bronzei di personaggi moderni, un po' più grandi delle monete «vere»: alcuni esemplari avevano un diametro di diversi centimetri. Sulle medaglie erano impresse le immagini dei committenti nello stile delle teste degli imperatori romani sulle monete (e nel caso di mogli e figlie ci si ispirava alle donne delle famiglie imperiali), spesso accompagnate da un'iscrizione identificativa intorno al profilo. Sul retro le immagini erano invece molto varie: di solito i disegni celebravano la virtù della persona ritratta e a volte erano la copia esatta di ciò che riportavano le monete antiche. Il ritratto moderno si era ormai fuso quasi del tutto con quello romano (fig. 3.21).

3.21 Classico e rinascimentale si fondono. Un medaglione in bronzo di Pisanello raffigurante Leonello d'Este, marchese di Ferrara, con i suoi titoli scritti in un latino molto abbreviato intorno al margine: «GE R AR» lo identifica come genero (GENER) del re (REGIS) di Aragona. Sul verso, in omaggio al matrimonio del marchese, Cupido insegna a un leoncino («Leonello»), sotto la firma di Pisanello, a cantare.

3.21 Classico e rinascimentale si fondono. Un medaglione in bronzo di Pisanello raffigurante Leonello d'Este, marchese di Ferrara, con i suoi titoli scritti in un latino molto abbreviato intorno al margine: «GE R AR» lo identifica come genero (GENER) del re (REGIS) di Aragona. Sul verso, in omaggio al matrimonio del marchese, Cupido insegna a un leoncino («Leonello»), sotto la firma di Pisanello, a cantare.

Queste medaglie, oggi rinchiuse nelle teche dei musei, tendono in genere a essere ignorate alla pari delle monete antiche. L'interesse per i ritratti a grandezza naturale, in pittura o in scultura, ha spinto gli osservatori moderni a non curarsi di questi profili di bronzo su piccola scala. Eppure, nel

periodo rinascimentale, nell'Europa del Nord non meno che in Italia, le medaglie hanno avuto un'importanza politica e sociale enorme e venivano fatte circolare ampiamente per diffondere l'immagine della persona ritratta: erano «la valuta corrente della fama», pur non avendo mai avuto un valore monetario. Molte di esse non erano prodotti di routine, ma opera di importanti artisti sperimentali, anche se la riproducibilità costituiva parte del fascino.[63]

La connessione che le medaglie stabilivano fra le immagini degli antichi imperatori e le immagini di personaggi viventi – e quindi fra il passato e il presente – era una componente della loro ragion d'essere. Un corrispondente erudito inviò a Leonello d'Este, marchese di Ferrara, che di medaglie ne aveva ordinate a migliaia, le sue congratulazioni per essersi fatto raffigurare «nella foggia degli antichi imperatori romani», con il nome «tracciato su un lato accanto alla rappresentazione» della sua testa. Altri commentatori suggerivano legami più tenui fra le monete romane e le medaglie dei loro giorni. Filarete, che eseguì alcuni splendidi esemplari di medaglioni di tipo imperiale, accenna alla pratica di seppellirli nelle fondamenta dei nuovi edifici, come si riteneva facessero i romani con le monete, e, non curandosi delle visioni conflittuali sulla temporalità della rappresentazione, immaginava che un giorno gli archeologi li avrebbero ritrovati, proprio come accadeva allora negli scavi fra le rovine dell'antica Roma. In conclusione, ovunque si guardi, nella teoria e nella pratica della ritrattistica rinascimentale, gli imperatori romani non sono mai molto lontani.[64]

E questa è una delle cose su cui insiste il ritratto di Memling, con il quale abbiamo inaugurato il capitolo. Come sempre, naturalmente, l'associazione di un personaggio dell'età moderna con un determinato imperatore solleva interrogativi inquietanti, che non spariscono semplicemente affermando che si tratta solo di un gioco raffinato, di un messaggio morale o di un omaggio alla qualità artistica delle monete neroniane. Come nel caso di Carlo I con Otone, di Madame Mère con Agrippina, anche nel caso di Nerone e dell'anonimo personaggio di Memling, Bembo o non Bembo che sia, nascono sempre dei sospetti in quanti conoscono la storia o le storie dell'imperatore o dell'imperatrice in questione. E non è tutto. Facendo esibire con tanta evidenza dal suo modello quella moneta come emblema distintivo del ritratto, Memling introduce temi di portata ben più ampia

sulla sua pratica e sulla pratica della rappresentazione in generale. I ritratti degli imperatori romani costituivano il fondamento dell’idea stessa di ritrattistica moderna. I volti imperiali sulle monete avevano la funzione di convalidare le immagini dei soggetti vivi appena dipinti e non solo di quelli del passato. La ritrattistica poteva essere percepita non esclusivamente come un rapporto binario fra l’artista e il suo modello, ma anche come una triangolazione fra l’artista, il modello e l’immagine dell’imperatore... sulle monete.

Tuttavia, nel Rinascimento, quella delle medaglie non era l’unica maniera di dare forma all’idea di un imperatore romano. Un’altra, cui finora abbiamo appena accennato, era attraverso la *serie*, in particolare quella dei dodici Cesari. Ma, come vedremo nel prossimo capitolo, si trattava di una modalità contestata molto più di quanto si immagini.

IV

I DODICI CESARI... PIÙ O MENO

I Cesari d’argento

Uno dei grandi misteri della storia dell’arte è la serie di dodici *tazze* d’argento dorato, lussuose e squisitamente decorate, ciascuna delle quali ha al centro un imperatore romano in miniatura (fig. 4.1). Le *Tazze* Aldobrandini, così chiamate dal nome della famiglia cui appartenevano un tempo, sono alte cinquanta centimetri dalla base alla testa dell’imperatore e sono considerate fra i pezzi più spettacolari dell’argenteria rinascimentale. La loro storia, però, è oscura in modo esasperante. Non sappiamo con esattezza quando furono create: sicuramente nella seconda metà del Cinquecento, ma di quanti anni precedano la prima documentazione, che è del 1599, è ancora materia di discussione. Non sappiamo dove e da chi: nei disegni ci sono alcuni tratti tipicamente nordeuropei, ma, in mancanza di qualsiasi marchiatura, le ipotesi sul luogo d’origine vanno da Augusta ad Anversa. Non sappiamo chi le abbia commissionate. Il loro peso totale in argento – più di trentasette chilogrammi – induce ovviamente a pensare che il committente sia stato uno dei paperoni dell’epoca e non il cardinale Pietro Aldobrandini che, come dimostrano i documenti coevi, acquisì l’intero set – ora noto con il suo nome – non prima dell’inizio del Seicento. Non sappiamo neppure con certezza quale fosse la funzione di queste *tazze*, se venissero usate o esposte. L’ipotesi che fossero concepite per decorare qualche lussuosa tavola nei banchetti è plausibile, ma niente più.[1]

4.1 «Claudio» in una delle *Tazze* Aldobrandini, eseguite verso la fine del Cinquecento e alte quasi un metro. L'imperatore, in divisa militare romana con il nome inciso accanto a un piede, è smontabile e può essere avvitato e svitato dal piatto, su cui sono raffigurate scene complesse tratte dalla sua vita. La base e lo stelo di questa tazza sono quelli originali, a differenza di altre sei della serie, che nell'Ottocento sono state dotate di supporti più elaborati.

Anche se non siamo in grado di individuare la data precisa della manifattura, l'unica cosa certa delle *Tazze* Aldobrandini è che la loro

decorazione costituisce il primo tentativo sistematico di illustrare le *Vite dei Cesari* di Svetonio che ci sia stato trasmesso. In questo caso non abbiamo a che fare con una singola, raffinata illustrazione di manoscritti, come nel periodo precedente. Qui, sulla superficie interna di ciascuna *tazza* d’argento, sono raffigurate quattro scene tratte dalla *Vita* di un imperatore specifico, disposte con cura nell’ordine in cui compaiono nel testo svetoniano (con un’unica eccezione: nel caso di una processione trionfale, che celebrava una vittoria militare riportata dall’imperatore durante il suo regno, questa compariva sempre per ultima, indipendentemente dalla cronologia).[2] È quasi come se quegli imperatori d’argento, avvitati al centro del piatto, ognuno con il suo nome – da Giulio Cesare a Domiziano –, guardassero in giù per controllare la loro storia che si dipana ai loro piedi.

Le figure imperiali sono abbastanza convenzionali, quasi scialbe, anche se basta uno sguardo ai volti disposti di profilo per capire che derivano dalle monete. Le scene narrative all’interno dei piatti sono invece molto particolari, lavorate minuziosamente e piene di dettagli. Raffigurano gli episodi prediletti dai moderni, quasi gli emblemi di ciascun imperatore. Nerone, per esempio, «strimpella mentre Roma brucia»: e infatti suona la cetra all’interno di una torre che sovrasta la città, mentre tutt’intorno divampano le fiamme e i romani scappano con i loro beni più preziosi (fig. 4.2a). Ci sono scene, però, dettate da altri interessi, prioritari fra gli artisti e i committenti del tempo, che illustrano episodi della narrazione svetoniana su cui gli interpreti odierni tendono a sorvolare. Diversi presagi bizzarri di future incoronazioni imperiali, che pochi oggi prendono sul serio, qui occupano il posto d’onore. La prima scena della *tazza* di Galba raffigura un’aquila che si porta via le interiora di una vittima durante un sacrificio celebrato dall’avo del futuro imperatore, al quale fu allora predetto che «la sua famiglia avrebbe avuto il potere sovrano» (fig. 4.2b).[3] Nell’insieme, le scene offrono una visione del regime imperiale decisamente positiva, se non addirittura trionfalistica. E in particolare, celebrano le vittorie militari: ci sono almeno nove illustrazioni di cortei trionfali o di loro equivalenti (fig. 4.2c). Compare una sola scena di morte (benché Svetonio si interessi molto della dipartita dei suoi protagonisti), che illustra il coraggioso suicidio di Otone nel 69 d.C.: l’imperatore, adagiato su un elegante divano, si pugnala al petto (fig. 4.2d).

Chiunque sia stato a produrre le *tazze* (furono sicuramente coinvolti più artisti), il «designer» dell'intero progetto doveva aver letto con molta cura Svetonio, memorizzando minuscoli dettagli d'ogni sorta: dagli uccelli che si diceva fossero volati sopra Nerone durante la parata della vittoria, agli elefanti con le torce che avevano caratterizzato quella di Giulio Cesare. [4] Ma aveva a disposizione anche altre fonti. Due scene raffiguranti il porto di Ostia (un progetto dell'imperatore Claudio) e il Circo Massimo (dove Domiziano allestiva i suoi fastosi spettacoli) sono copie fedeli di stampe dell'antiquario cinquecentesco Pirro Ligorio, che presenta una ricostruzione di entrambe le opere (fig. 4.2e). È quasi certo che dietro le stampe di Ligorio ci siano le monete romane, o, più probabilmente, un compendio stampato dei loro disegni, se non addirittura un'edizione di Svetonio con i ritratti di ogni singolo imperatore, basati sulle monete. [5] In Ligorio la fonte non era il dritto della moneta, bensì il rovescio, in cui spesso comparivano edifici dell'Urbe o costumi e rituali cittadini. Un esempio curioso di una simile derivazione è una scena sulla *tazza* di Nerone, che è raffigurato sul palcoscenico, intento a offrire al pubblico uno spettacolo musicale: la sua posa è identica al rovescio di una sua moneta con il dio Apollo o, secondo alcuni, Nerone stesso, che suona la cetra (fig. 4.2f). [6] Quei disegni in miniatura fornivano ancora una volta il modello attraverso cui re-immaginare il mondo romano.

La sfilata di imperatori, sfarzosa, erudita e anche un po' compiaciuta, delle *Tazze* Aldobrandini coglie un aspetto specifico dei dodici Cesari. Abbiamo già incontrato qualche immagine celebre di singoli imperatori romani, dell'èra antica e di quella moderna, e altre ne incontreremo strada facendo. Ma i Cesari di marmo, metallo, pittura o carta vengono ora presentati sempre più spesso a gruppi o in raccolte. Ogni volta che abbiamo di fronte una figura imperiale, è probabile che ce ne sia un'altra non molto lontano: fratello, padre, moglie, successore o un'intera dinastia. I preziosi Cesari d'argento delle *tazze* incarnano una visione di questa pluralità, attentamente ordinata e identificata: due dinastie complete, intervallate dai candidati rivali della guerra civile, una serie immutabile e limitata.

Non sarà una sorpresa per nessuno scoprire che i dodici sovrani svetoniani presenti in questo modello sono stati talora usati come simboli visivi dei princìpi stessi della classificazione, quali emblemi dell'ordinamento sistematico della conoscenza. Esamineremo dunque

attentamente alcuni di questi princìpi e scopriremo che dietro molti degli schemi classificatori più rigorosi, come i cataloghi delle biblioteche, ci sono i dodici Cesari. Questo capitolo, però, si concentrerà soprattutto sull'altra faccia delle collezioni di sovrani romani nella modernità, tanto per i dodici Cesari quanto per versioni leggermente più estese: si occuperà cioè del loro disordine, delle varianti sovversive, delle perdite, incompletezze, false identificazioni, frustrazioni e riordini. Le raccolte di imperatori saranno viste come un *work in progress* e i dodici Cesari come un paradigma, contrastato con la stessa energia con cui è stato seguito: un fulcro di dibattiti e incertezze, una normativa artistica o una camicia di forza. E questo si rivelerà anche il caso delle *Tazze* Aldobrandini, e lo farà in modo del tutto inaspettato.

4.2 Scene sui piatti delle *Tazze* Aldobrandini: *a*) Nerone «strimpella la cetra mentre Roma brucia»;

b) Presagi dell'ascesa al potere di Galba;

c) Il trionfo di Giulio Cesare, con gli elefanti citati da Svetonio;

d) Il suicidio di Otone;

e) Il porto di Claudio a Ostia;

f) Nerone suona la cetra in un teatro.

La serie perfetta?

Come oggetto artistico i dodici Cesari furono un'invenzione rinascimentale.[7] Rappresentarono un tributo moderno alle *Vite* di Svetonio, da Giulio Cesare a Domiziano, un tentativo di visualizzare, in forma materica, gli eroi e gli antieroi del testo letterario, e costituirono anche una variante classicheggiante rispetto ad altri gruppi canonici di figure storiche, che venivano ripetutamente re-immaginate nell'arte della prima modernità quali i dodici apostoli o i «nove prodi» (Giulio Cesare, Alessandro Magno, Ettore, oltre a tre ebrei e tre cristiani). I Cesari funsero anche da modello per i monarchi moderni, le cui dinastie venivano compresse in serie di dodici, perché si rispecchiassero nella schiera di Svetonio. Mai raffigurazione fu tanto stravagante quanto quella del «Portico degli imperatori», che faceva parte della scenografia ideata da Rubens per l'ingresso trionfale ad Anversa di Ferdinando, principe d'Asburgo, nel 1635. Vi comparivano dodici enormi statue dorate dei sovrani della dinastia, da Rodolfo I a Ferdinando II: i nuovi dodici Cesari.[8]

Un secolo dopo i primi tentativi sculturali di metà Quattrocento, i ritratti di quella dozzina di imperatori romani erano ormai un elemento distintivo della scena europea (e in seguito anche americana), dalle forme più grandiose a quelle relativamente modeste e con una grande varietà di materiali.[9] Ogni tanto artisti e patroni amavano inserire nella propria collezione di busti marmorei qualche scultura originale antica, restaurata e adattata al contesto.[10] In genere, però, si trattava di opere interamente

moderne, anche se basate, direttamente o indirettamente, su prototipi antichi. La produzione è continuata fino a Novecento inoltrato, e quelle immagini sono ancora presenti dappertutto. Nonostante l'occasionale cecità degli studiosi – non molto tempo fa, un catalogatore dei dodici Cesari fra i più scrupolosi è arrivato a sostenere che in Inghilterra non esistevano gruppi del genere, perlomeno non in pietra [11] –, non c'era un solo paese occidentale che non ne fosse invaso, anche se in alcune regioni tardarono ad arrivare più che in altre.

4.3 I busti dei dodici Cesari realizzati nel Cinquecento da Giambattista Della Porta e oggi esposti a Roma sulle pareti del salone d'ingresso di Villa Borghese. La serie è quella canonica, da Giulio Cesare a Domiziano.

I Cesari rispondevano sicuramente al gusto dei ricchi. Nella Roma rinascimentale non c'era quasi residenza aristocratica che non ne avesse almeno una serie. Nella Galleria d'arte di Villa Borghese ce ne sono attualmente due (fig. 4.3): una, in porfido e alabastro, è del Seicento, ed è quella che dà il nome alla Sala degli imperatori; l'altra fu scolpita nel tardo Cinquecento da Giambattista Della Porta, la cui bottega di famiglia sfornò in quel periodo buona parte dei volti imperiali di Roma, fra cui i due gruppi dei dodici Cesari di Palazzo Farnese, uno dei quali, in una Sala degli imperatori, era accompagnato da copie dei Cesari dipinti da Tiziano a Mantova.[12] I Cesari trovavano posto, come pezzi da collezione o come curiosità preziose, negli armadi e nelle tesorerie di statisti, cardinali e re. In un'immagine di una galleria privata di Bruxelles degli anni Venti del Seicento, appartenuta a un importante politico fiammingo, si scorge una fila ordinata di dodici piccole targhe con teste imperiali appese sulla parete dietro una schiera di opere d'arte, uccelli impagliati, fiori, globi e animali domestici vari (fig. 4.4) .[13] Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, Rodolfo II, imperatore del Sacro romano impero, superò il patrono delle *Tazze* Aldobrandini, acquistando, per il suo castello alle porte di Praga, ben due serie d'argento dei dodici Cesari, una, a quanto pare, costituita da busti senza piedistallo, l'altra da targhe lavorate a bassorilievo. Delle due collezioni, però, sebbene fossero state inventariate con cura ai primi del Seicento, si sono da molto tempo perse le tracce: con ogni probabilità sono state riciclate o fuse.[14] Esposte all'aperto, le due raccolte fiancheggiavano le *allées* «naturali» – in realtà studiate con gran cura – e i vialetti dei giardini ornamentali. Ma negli imperatori sono state investite anche fortune più recenti, come ci ricorda Anglesey Abbey, una grande residenza di campagna nell'est dell'Inghilterra. Qui, nei primi anni Cinquanta del Novecento, lord Fairhaven, che doveva la sua fortuna in parte a un'eredità industriale americana e in parte all'allevamento dei cavalli, costruì una «Passeggiata degli imperatori», ai cui lati sono disposti dodici

Cesari seicenteschi (acquistati sul mercato antiquario), che si stagliano nitidamente fra gli alberi.[15]

4.4 Hieronymus Francken e Jan Brueghel il Vecchio commemorano la visita a una collezione privata a Bruxelles dell'arciduca Alberto e di Isabella, governatori Asburgo dei Paesi Bassi meridionali, negli anni Venti del Seicento. Il pannello descrive la varietà di oggetti contenuti in questo *cabinet* o

studiolo: sculture, pitture, conchiglie marine, un uccello impagliato e una serie di medaglioni dei dodici Cesari sulla parete in fondo.

Raccolte del genere non erano però un'esclusiva degli aristocratici veri o aspiranti tali: entravano anche in abitazioni più modeste, in materiali meno preziosi. Nel Cinquecento e nel Seicento fu prodotta una quantità incalcolabile di acqueforti e incisioni dei dodici Cesari, che finirono nelle biblioteche o sulle pareti di case comuni: imperatori a distanza ravvicinata, testa e spalle a grandezza naturale, oppure a cavallo e spesso accompagnati da brevi biografie o scene miniaturizzate degli episodi salienti della loro vita. L'introduzione a una raccolta di stampe di ritratti imperiali, pubblicata nel 1559 con testi di Jacopo Strada, esamina la funzione di queste immagini e giustifica la produzione dell'ennesima serie. Insiste sull'importanza di usarle per decorare le pareti, in particolare quelle della «sala da pranzo» (*triclinia*, nell'edizione latina originale), e spiega che l'edizione ha un formato così grande perché gli autori hanno tenuto conto della fragilità visiva e si sono preoccupati di permettere anche agli anziani e ai miopi di apprezzare i volti dei sovrani romani.[16] Altri imperatori si fecero strada attraverso materiali di genere differente: nella Francia di metà Cinquecento, qualcuno con un po' di soldi possedeva un piccolo scrigno ornato con medaglioni di smalto con ritratti imperiali provenienti dalla serie di stampe di Marcantonio Raimondi (figg. 3.7n e 4.8), circondati da due putti, assurdamente grassocci, che afferrano dei teschi e sono sormontati dalla scritta «*memento mori, dico*». Il messaggio probabilmente intendeva dire: «Questi imperatori sono morti e sepolti, e ora fungono da decorazione pura e semplice» (fig. 4.5).[17]

4.5 Questo minuscolo scrigno di metallo, realizzato nel 1545, è decorato con immagini smaltate dei Cesari, in parte basate sulle incisioni di Marcantonio Raimondi (con alcune sostituzioni successive). Sui lati più lunghi si trovano otto immagini singole, cui si aggiungono due coppie alle estremità (due teste una di fronte all’altra dentro una sola cornice) per un totale di dodici.

4.6 Un medaglione di bronzo di Caligola, con due fori per inchiodarlo su una parete o un mobile. Prodotto in serie nell’Ottocento, è probabile che in origine appartenesse a un set di dodici, acquistabili singolarmente o come collezione.

Nel Sette-Ottocento la produzione in serie di molte plaquette con ritratti imperiali in metallo o ceramica, a volte con le immagini canoniche dei dodici Cesari, era sicuramente diretta al mercato borghese (fig. 4.6). Josiah Wedgwood, uno dei produttori più fortunati della ceramica inglese settecentesca, espose con molta franchezza il proprio obiettivo: mettere a disposizione della *middling class* la cultura alta. Le sue serie collezionabili di piccoli medaglioni con le teste degli imperatori romani e delle relative mogli, degli eroi greci, di vari re e regine e di alcuni papi (non altrettanto popolari) avevano questo fine, oltre, naturalmente, a quello di incrementare le fortune dell’industriale. [18]

Le serie dei dodici Cesari potevano essere fonti di piacere e di guadagno. Ma non bisogna dimenticare – come è facile che succeda nel vedere quelle file di teste lungo le pareti dei musei e delle gallerie – che, oltre ai successi, c’erano anche le delusioni, le insoddisfazioni, i fallimenti. A metà Settecento ci fu un esperimento particolarmente sfortunato con la cera, che,

almeno ai nostri occhi, appare uno «sbaglio» stranamente poco allettante (fig. 4.7).[19] Le cose potevano andare storte anche con i materiali più convenzionali, persino quando le risorse erano abbondanti. Non è difficile simpatizzare con l'uomo che, negli anni Settanta del Seicento, commissionò una serie dei dodici Cesari per decorare la sua casa nella campagna inglese e scoprì, al loro arrivo da Firenze, che le fattezze degli imperatori erano state scambiate. Lamentandosi, scrisse agli scultori: «Non sopporto che abbiano messo la barba su dei menti che non ne sono mai stati ricoperti»; e perciò prestò loro alcune delle sue monete antiche perché correggessero gli errori.[20]

Uno dei pregi delle collezioni come quella delle *Tazze* Aldobrandini era la sensazione di «completezza» che procuravano. Ne erano un segnale i numeri stessi, da I a XII, che spesso venivano messi accanto ai visi imperiali su carta o su targhe e, a volte, anche su dipinti e sculture prestigiosi. I numeri erano ovviamente un incentivo, per chi non avesse acquistato il set completo, a colmare i vuoti (ed era proprio in base al principio del «riempire i buchi» che Wedgwood teneva al «laccio» i clienti e raccoglieva buona parte dei suoi guadagni). Ma avevano anche la funzione di affermare un senso di «ordine». Lo scopo era in parte pratico: con il numero chiunque avrebbe potuto allineare in modo «corretto» i suoi imperatori, anche chi non ricordava bene se Otone (n. VIII) veniva prima o dopo Vitellio (n. IX). Nel caso delle già citate e famose sedie imperiali (fig. 1.12), indipendentemente da chi per sua sfortuna si beccava la seduta di Caligola o Nerone, la classificazione offriva comunque uno schema per la sistemazione degli ospiti intorno al tavolo. C'era dell'altro, però, e più importante. Per dirla con le parole recenti di uno storico dell'arte, i cicli numerici dei Cesari «sembravano simboleggiare la conoscenza enciclopedica dei collezionisti» ed erano lo specchio di «una conoscenza completa e ben ordinata del passato».[21]

Che così fosse lo si coglie nel dipinto che raffigura la galleria del collezionista fiammingo (fig. 4.4): la nitida fila di imperatori sulla parete posteriore conferisce sistematicità e regolarità a un mondo che altrimenti suggerirebbe soltanto accumulo e disordine. Questo concetto viene portato fino alla sua conclusione logica nella biblioteca del collezionista inglese, antiquario e politico sir Robert Bruce Cotton, che, oltre a ospitare monete e curiosità varie, raccolse una delle collezioni più importanti e preziose di

libri e manoscritti di tutta l’Inghilterra. Qui i busti di bronzo dei dodici Cesari, posti sugli scaffali più alti degli armadi – o arche, com’erano chiamate, con i libri incatenati alla maniera medievale –, fornivano il sistema di classificazione dei libri sottostanti. Anche oggi, alla British Library, fondata nel XVIII secolo intorno al nucleo della Cotton Library, in cui sono conservati quasi tutti i testi sfuggiti all’incendio del 1731, chiunque voglia consultare l’unico manoscritto superstite del *Beowulf* deve richiederlo come «Vitellius A XV» (perché in origine era il quindicesimo elemento nello scaffale più alto dell’arca di Vitellio), mentre per il manoscritto dei Vangeli di Lindisfarne la segnatura è «Nero D IV». Non c’era alcun nesso contenutistico evidente fra il personaggio imperiale su in alto e i testi sottostanti, ma gli imperatori e le relative immagini rappresentavano, e rappresentano ancora, l’intero sistema tassonomico.[22] La stessa disposizione si ritrova in altre biblioteche del mondo, e va al di là della prassi comune, con radici nell’antichità stessa, di usare gli antichi busti per creare una decorazione adeguata all’ambiente librario: «busti bibliotecari», come sono tuttora reclamizzati nei cataloghi per le vendite più esclusive. Più o meno nello stesso periodo in cui Cotton organizzava la sua collezione, a Roma nasceva la biblioteca di Villa Medici, anch’essa con i busti imperiali sugli scaffali più alti.[23] Una flebile eco di questa tradizione la si ritrova forse nei busti marmorei di una serie di imperatori che adornano ancora alcune aree della Public Library di New York: la conoscenza e le biblioteche continuano a operare sotto il segno dei Cesari.[24]

4.7 Quattro piccoli bassorilievi di imperatori in cera (incorniciati sono alti appena 14 cm), appartenenti a quella che ora è una serie di dieci: Tito è andato probabilmente perduto di recente; Caligola forse non è mai stato realizzato (o forse si è perso molto presto). Qui: Giulio Cesare, Augusto, Tiberio e Claudio.

E tuttavia, il sistema Cotton rivela anche uno sfilacciamento delle sue categorie. Le linee principali erano sicuramente definite dalla successione degli imperatori di Svetonio – da Cesare a Domiziano –, ma del suo sistema

di classificazione facevano parte anche due donne con legami imperiali: Cleopatra, la regina d'Egitto, per un periodo amante di Cesare e nemica sconfitta da Augusto, e la Faustina del II secolo d.C., moglie di Antonino Pio, famosa per la sua virtù (ma, come per l'Agrippina del I secolo, anche in questo caso c'è una figlia famigerata con lo stesso nome, moglie di Marco Aurelio, e difficile da distinguere dalla madre). Questa coppia femminile è spesso considerata un'aggiunta alla serie principale. Può darsi che sia così. Di recente, nel tentativo di ricostruire la disposizione fisica della Cotton Library, distrutta ormai da molto tempo, la sezione Cleopatra-Faustina è stata posta in un'alcova sussidiaria, separata dalla serie principale di arche, fra Augusto e Tiberio.[25] Non è escluso che siano stati i proprietari o i curatori successivi della biblioteca a ideare queste due sezioni extra, ma, chiunque l'abbia fatto, con quel gesto ha sottolineato quanto la categoria canonica dei dodici Cesari potesse essere flessibile e «porosa», e quanto fosse facile sovvertire l'ordine canonico, in questo caso con l'introduzione dissonante di una moglie imperiale virtuosa di epoca posteriore (se si tratta della Faustina giusta) e di un'amante e vittima imperiale. Questa flessibilità la si ritrova svariate volte e rende i dodici Cesari una categoria più dinamica e interessante di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Quelli che chiamiamo i dodici Cesari spesso non lo erano affatto.

Reinvenzioni, sfilacciamenti e opere «in fieri»

Fin dal momento in cui cominciarono a produrre le immagini dei dodici Cesari, gli artisti presero a ridefinirne e adattarne i ritratti e a sbizzarrirsi con l'intera categoria. Fissare ora con precisione il quando e il dove avvenne il primo tentativo di realizzarle nella pietra è impossibile, ma nei resoconti e negli inventari italiani già a metà del Quattrocento si trovano riferimenti chiari a scultori che stavano producendo, ed erano pagati per questo, «dodici teste di marmo di imperatori» e anche «dodici teste di marmo prese dalle medaglie dei XII imperatori», e ci sono giunte numerose immagini che sembrano corrispondere a questa descrizione: si tratta perlopiù di pannelli con bassorilievi marmorei, alcuni più o meno assortiti per misura e stile, raffiguranti profili simili a quelli delle monete imperiali.

Intorno a questi esemplari ci sono ancora molti interrogativi, e i tentativi di collegare eventuali committenti con gli artisti che li hanno eseguiti e con le immagini stesse si sono dimostrati particolarmente infruttuosi (uno dei possibili committenti è stato Giovanni de' Medici, raffigurato nel primo ritratto moderno in stile imperiale) (fig. 3.20). Nessun set completo ci è stato tramandato. Una cosa però è chiara: queste prime serie innovative dei «dodici imperatori» non erano sempre identiche ai dodici Cesari canonici. Nella cultura alta della metà del Quattrocento l'espressione «dodici Cesari» rinviava senza dubbio al testo di Svetonio e ai «suoi imperatori», ma gli scultori, o i loro patroni, effettuavano «sostituzioni» a proprio piacimento. Come spiegare, altrimenti, la presenza, nei pannelli superstiti, di Agrippa, genero e luogotenente di Augusto, o di Adriano e Antonino Pio, accanto a Giulio Cesare, Augusto, Nerone, Galba e altri, al posto di Caligola, Vitellio o Tito?[26]

La comparsa, mezzo secolo dopo, della prima serie di stampe in onore dei dodici Cesari consente di individuare con maggior precisione il genere di sostituzione in atto. Stiamo parlando della raccolta prestigiosa, influente e replicata infinite volte, di Marcantonio Raimondi del 1520, il quale, come abbiamo già visto (fig. 3.7n), nel disegnarla confuse involontariamente i titoli e l'immagine di Vespasiano con quelli del figlio Tito. Che fosse uno schieramento di dodici Cesari non c'è dubbio. Ma, anche tralasciando gli errori citati, gli imperatori non erano proprio tutti quelli di Svetonio. Al posto di Caligola, inserito all'ultimo posto – dodicesimo nelle serie numerate – c'era Traiano (98-117 d.C.) con i suoi nomi, titoli e il solito ritratto, basato come altri, e correttamente nel suo caso, sulle monete. O, perlomeno, questo era l'intento di Raimondi. Paradossalmente, alcuni tra i musei moderni più prestigiosi vorrebbero farci credere che la collezione si concludesse in realtà con Nerva, che regnò brevemente fra il 96 e il 98 d.C. e fu il successore, non giovane né carismatico, di Domiziano e padre adottivo di Traiano. La ragione del pasticcio è che i catalogatori museali, nell'identificare l'ultimo della serie, hanno commesso lo stesso errore di Raimondi, che aveva scambiato Tito per Vespasiano. In questo caso, come può facilmente capitare con nomi imperiali quasi identici, il «Nerva Traiano» (ossia quello che chiamiamo di solito Traiano) dell'edizione a stampa è stato confuso con il suo predecessore, il cui nome era semplicemente «Nerva». Questi errori di identificazione, ripetuti per quasi

cinquecento anni anche da alcuni dei maggiori esperti, sono un altro dei fattori che rendono così scivolosa la categoria. Ma ci ammoniscono anche a non ridere troppo degli errori delle generazioni precedenti: i nomi completi degli imperatori, in tutta la loro ingannevole somiglianza, hanno beffato per secoli i cauti non meno degli incauti (fig. 4.8).[27]

Quali siano state le ragioni delle sostituzioni possiamo soltanto immaginarlo. Di solito si dice che era una scelta con motivazioni etiche: si trattava di inserire un «buono» al posto di un «cattivo», in modo tale che la serie costituisse un modello di ruolo più convincente. Di conseguenza Traiano, chiamato a volte *optimus princeps*, avrebbe scacciato il mostruoso Caligola. Sicuramente c'è del vero in questo, anche se non spiega del tutto, per esempio, l'apparente omissione di Tito dai primi profili di marmo (forse, pur godendo di grande apprezzamento nella tradizione biografica, non aveva sufficiente notorietà popolare), né spiega perché Raimondi abbia escluso Caligola ma non ebbe apparentemente difficoltà a includere due personaggi non meno atroci come Domiziano e Nerone.

Il fatto è che i Cesari canonici si nutrivano di differenze oltre che di standardizzazione. È stato solo nell'ultimo secolo, quando la camicia di forza dell'accademia si è fatta più stretta, che l'abitudine a introdurre qualche variazione è cessata. Non fu soltanto Tiziano a fermarsi con Tito a undici imperatori e a tralasciare Domiziano nei suoi Cesari di Mantova negli anni Trenta del Cinquecento. In base a uno dei più antichi inventari di queste collezioni, lo sfortunato esperimento con la cera (fig. 4.7) era in origine monco, perché non includeva Caligola.[28] A volte le variazioni sul tema potevano essere anche più radicali. Nel 1594 i Fugger di Anversa eressero una *porticus temporaria* (un porticato temporaneo) in cui esporre i dodici Cesari durante le celebrazioni per l'arrivo di un rampollo degli Asburgo, in questo caso il fratello minore di Rodolfo II. Era un allestimento più modesto dello sfarzoso «Portico degli imperatori» di Rubens, ma presentava una maggiore varietà di personaggi. Erano previsti i «quattro» migliori imperatori romani in immagini alte sei metri: Augusto e Tito (questa volta incluso come conquistatore di Gerusalemme), Traiano e Antonino Pio, seguiti da quattro imperatori bizantini e, diplomaticamente, da quattro Asburgo.[29]

4.8 Incisione di Marcantonio Raimondi di inizio Cinquecento, raffigurante Traiano (98-117 d.C.), ora spesso confuso con il suo predecessore e padre adottivo Nerva (96-98 d.C.) in base ai titoli latini intorno al margine. L’errore è comprensibile: il titolo di Traiano era (come qui) «Imp[erator] Caes[ar] Nerva Traianus Aug[ustus] Ger[manicus]» ecc. Ma «Nerva» si riferisce al padre di Traiano e non all’imperatore Nerva stesso, il cui titolo sarebbe stato «Imp[erator] Caes[ar] Nerva Aug[ustus]» e così via.

I «dodici Cesari» insomma, come molte altre categorie analoghe che a prima vista paiono rigidamente uniformi, potevano essere adattati, ricostruiti, re-inventati e modernizzati intorno a quel numero simbolico. Si trattava tanto di un dialogo con i dodici svetoniani quanto di un tentativo di riprodurli con precisione. Gli osservatori più attenti avrebbero trovato non solo le repliche delle solite figure, ma anche domande nuove, che la categoria stessa poneva in continuazione. Certe sostituzioni, come un «buon» imperatore al posto di uno «cattivo», oppure certi tagli, come undici imperatori anziché dodici, promettevano – o minacciavano – di aggiungere significati sempre diversi.

La flessibilità, e a volte anche il disordine, erano resi più stimolanti dall'atto stesso del collezionare. Naturalmente, alcune di quelle raccolte di marmo assortite dei dodici Cesari nei palazzi e nei giardini erano state prodotte per un unico committente oppure acquistate in una volta sola. Quasi tutte le serie imperiali che vediamo nelle teche dei musei o sugli scaffali delle gallerie tendono, retrospettivamente, ad apparire congelate e complete, come se fossero state concepite così fin dal principio. Ma le collezioni, di Cesari come di qualsiasi altra cosa, spesso erano opere *in fieri*. A comprare gli imperatori un pezzo alla volta non erano soltanto i meno abbienti, come i clienti più modesti di Wedgwood. Il «gusto della caccia» è sempre stato uno stimolo potente. Molti, anche fra i più ricchi, amavano quel brivido di piacere in più che procurava la costruzione graduale di una serie, quel riempire i vuoti a poco a poco e creandone persino di nuovi, se la caccia dava l'impressione di concludersi troppo rapidamente.

Un segnale affascinante di questa prassi lo offre Andrea Fulvio nel suo compendio *Illustrium imagines* (figg. 3.7h e 3.7i), in cui di tanto in tanto compare un tondo senza nessuna immagine. Quei vuoti in parte erano una garanzia di autenticità («in mancanza di un'immagine affidabile di questo personaggio, lascio in bianco lo spazio»), ma servivano anche a ricordare che c'era sempre qualcos'altro da aggiungere alla raccolta (persino quella stampata), un esemplare che uno non possedeva.[30] I modi per propagandare la varietà erano molti e ingegnosi. Nei primi anni del Seicento, per esempio, un principe dei Paesi Bassi commissionò una serie di dodici Cesari, affidandone ciascuno a un pittore diverso. I ritratti, che furono consegnati al committente fra il 1618 e il 1625, a seconda della rapidità dei vari esecutori, comprendevano un Giulio Cesare glaciale di Rubens, un Vitellio

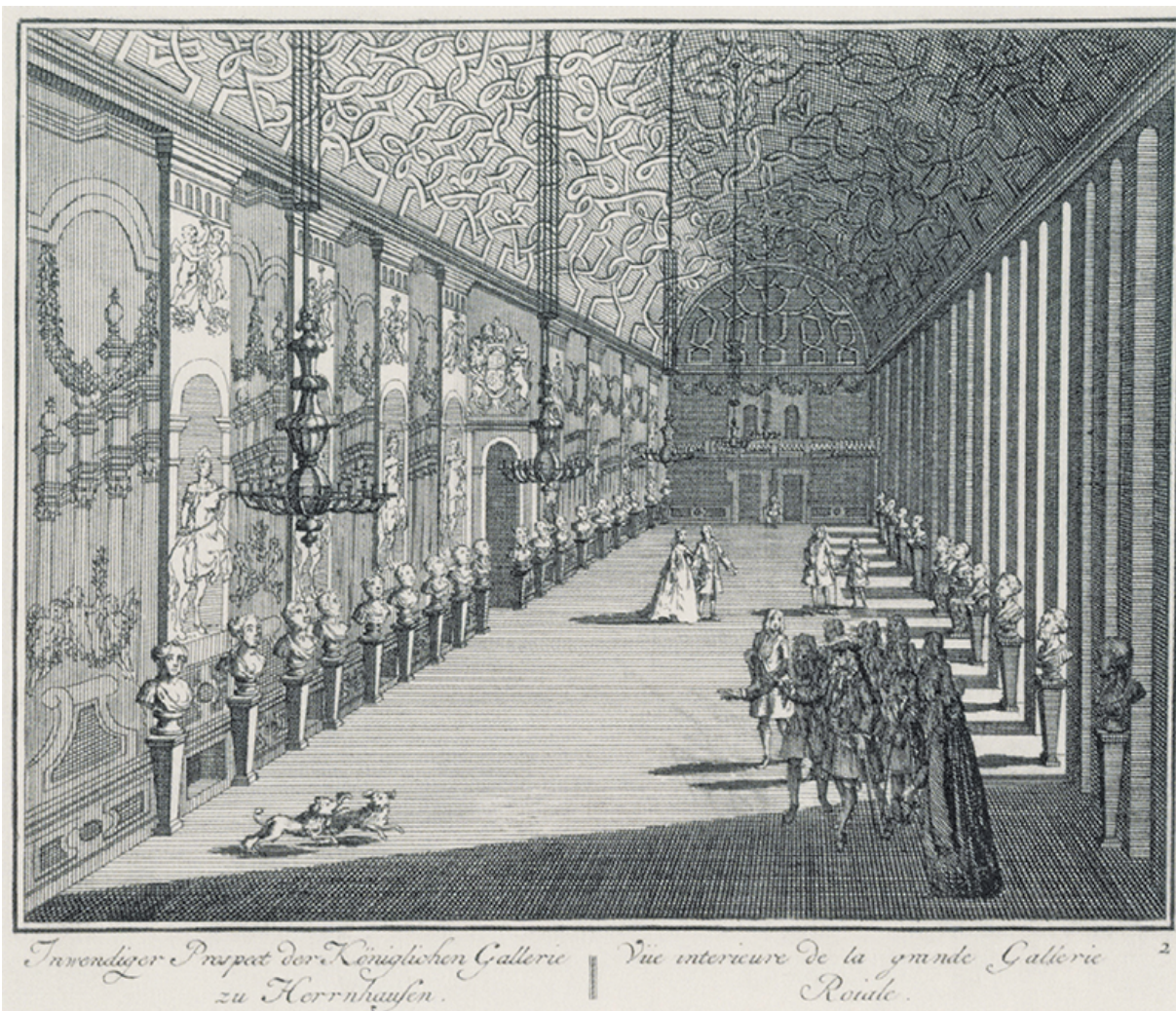
assurdamente seminudo e un Otone innocentemente sognante, eseguito da un artista minore (fig. 4.9).[31]

4.9 Hendrick Goltzius, *Vitellio*, dalla serie probabilmente commissionata ai primi del Seicento da Maurizio d'Orange. Goltzius morì all'inizio del 1617, il che renderebbe questo poco plausibile imperatore con le spalle nude il primo della serie. Ma né i tempi né la commissione e neppure gli artisti sono adeguatamente documentati.

Alcuni collezionisti, evidentemente, anche quando avevano iniziato con il modesto desiderio di avere soltanto i primi dodici imperatori, spostavano via via più avanti il traguardo. La principessa tedesca, così orgogliosa delle sue monete antiche, non era partita probabilmente con l'idea di procurarsi un esemplare di ciascun principe, da Giulio Cesare a Eraclio: le sue ambizioni crebbero di pari passo con la collezione. Altri, invece, videro le proprie ambizioni frustrate o troncate a metà percorso. Attraverso gli archivi dei primi anni del Settecento possiamo seguire l'acquisizione graduale, da parte di Augusto il Forte, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, di una serie di imperatori in miniatura (anche un po' pacchiani), eseguiti in pietre semipreziose. La prima figurina che acquistò fu un minuscolo Domiziano, seguito l'anno dopo da un Tito assortito (fig. 4.10) e da Vespasiano all'inizio del 1731 (la dinastia flavia a ritroso), ma qualche mese dopo aggiunse un Giulio Cesare. A questo punto la serie si arrestò.

4.10 Questa minuscola figura settecentesca è costruita con pietre preziose o semipreziose, oro e smalto, e rappresenta l'imperatore Tito. Le diverse parti, scolpite separatamente (braccia, volto ecc.), sono poi state incollate insieme con colla molto resistente.

Le ragioni possono essere state tante, compreso un capriccioso ripensamento dell'elettore o dell'artista, ma è probabile che, se Augusto il Forte fosse vissuto qualche anno in più – morì all'inizio del 1733 –, ora avremmo dodici Cesari e non quattro.[32] In altri casi, le collezioni si

svilupparono e cambiarono nel tempo a causa di perdite accidentali, furti, rotture e risistemazioni. Il Caligola mancante fra quelle sfortunate figure di cera potrebbe essere stato semplicemente smarrito o rimosso prima che venisse eseguito il primo inventario. Persino i prestigiosi dodici Cesari del salone d’ingresso di Villa Borghese a Roma furono ben presto disposti diversamente: sempre gli stessi personaggi, ma disaggregati, riposizionati e non più nel «corretto» ordine svetoniano. [33]

4.11 Scorcio settecentesco della Galleria del castello di Herrenhausen a Hannover realizzato da Joost van Sasse. Nessuno sembra fare caso ai busti lungo le pareti: né le persone vestite all’ultima moda, né i cani.

Il concetto della collezione come *work in progress*, con sconfinamenti e incidenti vari, è bene illustrato dalla storia di un'importante raccolta esposta nella galleria del castello di Herrenhausen a Hannover, che ora comprende undici ritratti in bronzo di imperatori (i dodici di Svetonio, meno Giulio Cesare e Domiziano, ma con Settimio Severo) oltre a uno «Scipione» repubblicano e un re «Tolomeo» egizio. La raccolta, acquistata nel 1715 da Giorgio I, principe elettore di Hannover, oltre che re di Gran Bretagna e Irlanda, alla morte di Luigi XIV, non costituiva in origine un tutto omogeneo. A giudicare dalle misure leggermente diverse e da alcuni dettagli, gli imperatori provenivano da tre serie della prima modernità, poi fatte passare per opere originali romane ripescate dal Tevere (Johann J. Winckelmann, fra gli altri, gettò ben presto acqua, anche più fredda di quella tiberina, su questa pretesa). Nel 1715 la collezione contava ventisei pezzi, che furono riportati in Francia nel 1803 da Napoleone; di questi, soltanto quattordici furono restituiti, tutti gli altri sono scomparsi. La perdita di Domiziano, trafugato nel 1982, ne ridusse ulteriormente il numero (anche Otone era stato rubato qualche anno prima, ma poi era stato fortunatamente ritrovato sotto un cespuglio nei giardini circostanti e rimesso al suo posto); e, come se la confusione non bastasse, dopo un programma di ripulitura eseguito nel 1984 il basamento di Galba fu scambiato con quello di Vespasiano, e la confusione delle identità aumentò ancora. A prima vista si potrebbe quasi prendere questa raccolta per una serie canonica di imperatori, ma, a guardare meglio, ci si accorge che è ben lontana dall'esserlo (fig. 4.11).[34]

I vestiti nuovi degli imperatori, da Roma a Oxford

Una raccolta di teste imperiali molto più ambiziosa e anche più complessa occupa ancora una delle sale principali del Palazzo Nuovo nei Musei Capitolini. È la Sala degli imperatori: i suoi sessantasette busti, da Giulio Cesare a Onorio (393-423 d.C.), cui si aggiunge una selezione di mogli, ne fanno la collezione sistematica di sovrani romani in marmo più ampia al mondo (fig. 4.12). Allineati su due file di scaffali, sono esposti in stretto ordine cronologico, a eccezione di un paio di pezzi, che se ne stanno in disparte su piedistalli, e della figura seduta al centro. Questa è la cosiddetta

«Agrippina», su cui Canova aveva basato il ritratto di Madame Mère. La statua ha cambiato identità di recente: oggi gli studiosi ritengono il suo stile nettamente posteriore al I secolo cui appartenevano le due Agrippine. Se poi, però, sia davvero Elena, la madre dell'imperatore Costantino (306-337 d.C.), come si è infine stabilito, è tutto da dimostrare (fig. 1.22).

4.12 La Sala degli imperatori nei Musei Capitolini, come si presentava nell'ultimo decennio dell'Ottocento con la cosiddetta «Agrippina» al centro della scena. La profusione di immagini tende a nascondere le differenze di dimensioni: si osservi, per esempio, a sinistra della porta, sullo scaffale superiore, un grande Tito accanto a una testa femminile molto più piccola, convenzionalmente identificata come sua figlia Giulia.

In questa sala del Palazzo Nuovo i ritratti imperiali sono quasi spalla a spalla. Fra loro ci sono alcuni pezzi autenticamente antichi (identificati, a torto o a ragione, con personaggi imperiali), teste che sono state «ritoccate» ad arte per far assumere loro i tratti di un determinato imperatore o di una certa dama imperiale, e ibridi di ogni sorta: da alcune facce realmente antiche, montate su vistosi busti multicolori moderni, fino a svariate «versioni» o «repliche» o «falsi» della modernità.[35] È il miscuglio più grande e più esemplare di imperatori romani che si possa immaginare. Quando la Sala degli imperatori fu allestita, la convinzione (o la speranza) era che tutte le teste fossero autentiche: erano gli anni Trenta del Settecento, quelli in cui il Palazzo Nuovo fu modificato per diventare, in effetti, il primo museo pubblico d'Europa. I palazzi sul colle Capitolino (compresa l'ala più antica, che era il Palazzo dei Conservatori) contenevano da molto tempo antichità e opere d'arte famose, comprese diverse collezioni papali e private, accessibili a pochi privilegiati. Uno dei più celebri museologi della Roma dell'epoca, Alessandro Gregorio Capponi, convertì l'ala più recente (Palazzo Nuovo) in un museo civico, che offriva «libero accesso alla curiosità di stranieri e dilettanti e maggiore facilità ai giovani che studiavano le arti liberali». La ristrutturazione comportò lo sfratto del dipartimento dell'agricoltura e di altre corporazioni e associazioni, e richiese continui finanziamenti da parte del papa, sia per acquistare gran parte della vasta collezione di statue antiche del cardinale Albani, che divenne il nucleo centrale del nuovo museo, sia per convertire l'edificio in una serie di gallerie.[36]

Nella nuova struttura, due delle sette sale al pianterreno – la principale area di esposizione – furono destinate ai volti di uomini e donne dell'antichità classica. A fianco della Sala degli imperatori c'era (e c'è ancora) la Sala dei filosofi: una raccolta di quasi un centinaio di «ritratti» marmorei di pensatori e scrittori antichi – «filosofi» quindi in senso molto lato –, che vanno da Omero a Cicerone, da Pitagora a Platone. In queste sale, Capponi andò ben oltre non solo la collezione dei dodici Cesari che, nelle loro infinite variazioni, non mancavano mai nelle residenze aristocratiche locali, ma anche rispetto a qualsiasi altra sfilata eclettica di busti di letterati presenti nelle varie biblioteche. Il suo obiettivo, nel caso degli imperatori, era realizzare un'esposizione sistematica e totale dei ritratti imperiali, che non era sconosciuta nelle collezioni numismatiche, ma

non era mai stata tentata su questa scala con i marmi. Per circa duecento anni la Sala degli imperatori fu considerata la perla del museo. I cataloghi e le guide dell'epoca – a differenza delle più pusillanimi versioni moderne – presentavano una per una le teste, a volte dilungandosi più del dovuto. Un compendio dedicava oltre trecento pagine al contenuto della sala: ogni scultura veniva illustrata e descritta ampiamente, con i dettagli archeologici, le relative osservazioni di Winckelmann e una sintesi storica di ciascuno dei personaggi raffigurati.[37] Le reazioni dei visitatori erano varie: alcuni si deliziavano a ripercorrere lo sviluppo stilistico della ritrattistica o a tracciare paragoni con i leader moderni – un americano trovò in Traiano una somiglianza immediata con «il nostro Washington» –, altri notavano giustamente l'opacità dei confini fra la scultura e il personaggio storico (il visitatore era chiamato a riflettere sulla storia dell'arte o sulla storia del potere imperiale?). Non tutti erano così ben informati come fingevano di essere sugli autocrati romani e i relativi alberi genealogici. Almeno uno, come si desume dalle sue memorie, era certo che l'«Agrippina» al centro della stanza fosse la madre del principe Germanico, anche se in realtà non ci voleva poi una grande conoscenza della storia antica per sapere che era o la moglie di Germanico (Agrippina maggiore) o sua figlia (Agrippina minore), ma sicuramente non la madre.[38]

Comunque, a parte le reazioni dei visitatori e la loro competenza storica, è evidente che il pubblico di solito non trascurava la Sala degli imperatori come invece accade oggi, quando o viene ignorata del tutto oppure le si riserva solo qualche frettolosa occhiata. Chiunque provi anche la più lieve antipatia per le file di busti di marmo, specialmente se sommate a quelle dei filosofi della sala accanto (per un totale di quasi duecento teste mozzate, scaffale dopo scaffale), avrà l'impressione di trovarsi dentro un incubo diventato realtà. L'unica possibilità per tutti questi ritratti di aspirare ancora alla fama è dovuta soprattutto al posto che occupano nella storia delle esposizioni museali: questa è un'installazione dei primi decenni del Settecento, congelata nel tempo, quasi una mostra di per sé. La Sala degli imperatori, che è come dire il cuore dei Musei Capitolini, rappresenta «una capsula del tempo» museologica, rimasta immutata nel corso dei secoli, ha affermato di recente uno storico dell'archeologia classica.[39]

Immutata? No, non è rimasta immutata. Per quanto ci si possa illudere che questa collezione di volti imperiali sia arrivata fino a noi esattamente

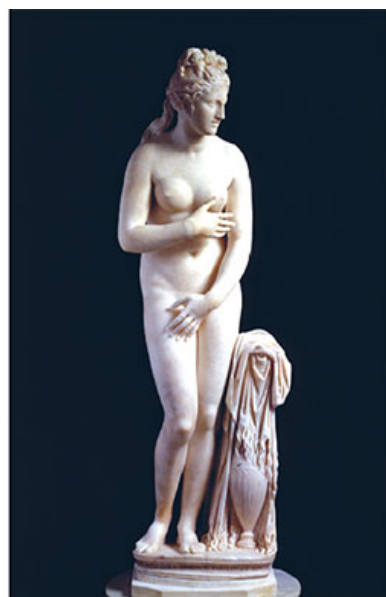
uguale a com’era negli anni Trenta del Settecento, la verità è che la Sala degli imperatori è stata un continuo fluire fin dalla fondazione del museo, con i suoi «ospiti» discussi, scartati e ricollocati diversamente. Il dibattito su quali dovessero essere i confini esatti della collezione si accese fin dai primi momenti e si aggiunse alle difficoltà di assicurarsi la presenza di una serie completa. Come si legge nei diari di Capponi di quel periodo, un busto del famoso avversario di Giulio Cesare, Pompeo Magno, ucciso in Egitto nel 48 a.C., fu tra i primi pezzi a essere installato, per venire quasi subito rimosso su consiglio degli esperti, e per una ragione ovvia: indipendentemente dalle sue ambizioni, Pompeo era stato un «imperatore» anche meno di Giulio Cesare. Nel frattempo, il cardinale Albani non si dimostrava tanto disposto a separarsi dalle sue sculture come aveva sperato Capponi. La sfilata dei dodici Cesari di Svetonio, che è il nucleo essenziale della Sala, ha corso subito il rischio di restare incompleta, perché il porporato si tenne stretto il suo «Claudio», finché Capponi non gli offrì altro denaro.[40]

In realtà, il perimetro della collezione non è mai stato rigido. Per quasi duecento anni, come dimostrano i cataloghi e le guide del tempo, il numero dei ritratti ha continuato a salire e a scendere, mentre la selezione dei personaggi ha subìto aggiustamenti continui. I sessantasette attuali, quando sono tutti presenti (alcuni sono di solito «in licenza», prestati a qualche mostra temporanea), costituiscono un’esposizione più snella e ridotta che in passato. Nel 1736 i busti erano ottantaquattro, scesi a settantasette entro il 1750 (una delle quattro copie di Adriano era stata scartata, insieme a uno dei tre Caracalla e a due Lucio Vero, più un’altra piccola «scrematura»). I settantasei elencati nel 1843 erano diventati ottantatré dieci anni dopo e ottantaquattro nel 1904, per poi tornare a essere ottantatré nel 1912. Alcune variazioni possono forse essere attribuite alla negligenza di qualche catalogatore, ma ci sono indizi abbastanza chiari di un cambiamento dei criteri, che si tratti del principio, applicato con sempre maggior rigore, di un solo esemplare per persona, oppure di altre questioni, per esempio su quale sia la collocazione esatta di ciascuna testa o con quale periodo storico debba concludersi la raccolta. Giuliano, che regnò dal 361 al 363 d.C. (cfr. cap. VI), fu a lungo l’ultimo sovrano della serie, anche se a un certo punto il ritratto originale fu sostituito da una testa molto diversa e molto dubbia. E all’inizio dell’Ottocento un’altra testa, identificata ottimisticamente come

quella dell’oscuro Magno Decenzio (che regnò nei primi anni Cinquanta del IV secolo d.C.), usurpò il posto finale di Giuliano, benché avesse regnato in un periodo precedente. Decenzio è rimasto lì, anche se ora viene identificato con Onorio o, in alternativa, con Valente, di poco antecedente. Giuliano, invece, è stato trasferito nella sala adiacente, quella dei filosofi, presumibilmente per via dei suoi scritti superstiti, che includono anche un po’ di teologia ampollosa. Altri ritratti sono stati vittime dello scetticismo moderno e sono stati rimossi del tutto oppure resi anonimi. Il «Giulio Cesare» originario è ancora al suo posto, ma declassato al rango di «romano ignoto» o *busto maschile*, e rappresenta dunque un’apertura non entusiasmante di tutta la serie. [41]

I cambiamenti più drastici, però, riguardano la scultura autonoma (*freestanding*), che di solito se ne sta in mezzo alla stanza, sotto gli sguardi dell’intera schiera di imperatori e relative consorti. L’«Agrippina» è da oltre duecento anni il cuore dell’esposizione. Ma non è stata la prima: al centro della sala, quando ancora non c’erano gli imperatori, si ergeva un gigantesco *Ercole bambino* di lucente basalto verde scuro, ritrovato a Roma sul sito di una grande serie di bagni del III secolo d.C. (l’aspetto paradossale dell’*Ercole bambino* consisteva probabilmente nel fatto che quella statua grossolana – un colosso alto più di due metri – raffigurasse un infante semidivino). [42] Ma nel 1744 gli venne rubata la scena: il suo posto fu preso da una statua rinvenuta nella villa di Adriano a Tivoli, che si ritenne fosse il ritratto di Antinoo, il giovane amante dell’imperatore. [43] Ben presto, però, anche Antinoo fu sloggiato, e arrivò la famosa *Venere capitolina*, che si conquistò il posto d’onore fra i personaggi imperiali immediatamente dopo la sua donazione al museo, avvenuta nel 1752. Nel 1797, però, Napoleone se la portò a Parigi (fu restituita a Roma nel 1816), e fu soltanto diverso tempo dopo che l’«Agrippina» venne trasferita nella Sala degli imperatori (fig. 4.13). [44]

Questi continui cambiamenti non hanno ricevuto molta attenzione, né le loro implicazioni sono mai state chiarite. Un conto è che gli imperatori e le imperatrici tengano fisso lo sguardo sulla figura severa di una «Agrippina» o persino sul gigantesco *Ercole bambino*, tutt’altro conto è far sì che l’unico oggetto del loro interesse sembri il giovane amante seminudo di Adriano o la *Venere capitolina*, uno dei nudi allora più famosi d’Europa. Eppure, le disposizioni mutevoli sono un segnale significativo che le file dei Cesari

non sono sempre state così come spesso si pensa. Non ci voleva poi molto per animare quelle figure di marmo, perché dessero l'impressione di interagire attivamente con l'ambiente.

4.13 L'immagine al centro della Sala degli imperatori, verso cui guardano tutti, è cambiata nei secoli. Prima di «Agrippina» (fig. 1.22) ci sono stati nell'ordine: *a*) uno sproporzionato *Ercole bambino*; *b*) una scultura ritenuta un tempo di Antinoo, l'amante di Adriano; *c*) la famosa *Venere capitolina*.

Si potevano persino immaginare i Cesari come partecipanti esemplari nelle attività umane che si svolgevano intorno a loro o addirittura come osservatori sardonici e arguti della vita contemporanea. Così, per esempio, nel teatro cinquecentesco di Sabbioneta, i busti di Augusto e Traiano, situati nelle nicchie sopra il colonnato, accanto a una varietà di dee e dèi pagani e alla figura di Alessandro Magno, avevano la funzione di ricordare i precedenti antichi di quell'esperimento di architettura teatrale classicheggiante, radicalmente nuovo. Sull'esterno dell'edificio campeggia ancora il famoso motto rinascimentale «*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*» (Quanto fosse grande Roma ce lo insegnano le sue stesse rovine). Gli imperatori, con lo sguardo sempre fisso sul palcoscenico, incarnavano anche un uditorio ideale, costretto per sempre ad apprezzare lo spettacolo. [45]

Decisamente più frivolo era il cerchio degli otto imperatori intorno alla fontana settecentesca del castello di Bolsover, nel nord dell’Inghilterra. Un secolo prima che a Roma fosse disposta allo stesso modo la *Venere capitolina*, qui le figure imperiali fungevano da sfondo alla Venere nuda situata al centro, che da bravi *voyeurs* occhieggiavano. Ancora più animati (e riportati quasi in vita come personaggi in una delle novelle più divertenti del primo Novecento) sono gli «imperatori romani» della serie prediletta dalle guide turistiche, che si trovano tuttora davanti allo Sheldonian Theatre di Oxford: benché non abbiano niente a che vedere con lo stile classico, sono la collezione di Cesari all’aria aperta più famosa di tutta la Gran Bretagna (fig. 4.14).

4.14 «Ora sono cinti soltanto da corone di neve»: così li descriveva Max Beerbohm ai primi del Novecento. Sono gli «imperatori» di Oxford davanti allo Sheldonian Theatre, la cui versione originaria risale al Seicento. Qui, imperatori o non imperatori che siano, sono davvero cinti da corone di neve.

4.14 «Ora sono cinti soltanto da corone di neve»: così li descriveva Max Beerbohm ai primi del Novecento. Sono gli «imperatori» di Oxford davanti allo Sheldonian Theatre, la cui versione originaria risale al Seicento. Qui, imperatori o non imperatori che siano, sono davvero cinti da corone di neve.

Lo Sheldonian, disegnato da Christopher Wren negli anni Sessanta del Seicento, non è un teatro «drammaturgico», bensì il cuore del cerimoniale universitario. Dei quattordici imperatori di pietra originali, disposti da Wren intorno alla facciata principale, uno fu rimosso qualche decennio dopo durante i lavori di costruzione di un edificio circostante e gli altri sono stati erosi dal tempo molti anni fa e sono stati rimpiazzati due volte con nuove versioni: la prima nel 1868 e la seconda agli inizi degli anni Settanta del Novecento, anche se almeno un paio della serie seicentesca adorna ancora i giardini oxoniani.[46] La fama letteraria di questi Cesari piuttosto arcigni discende dal romanzo *Zuleika Dobson* di Max Beerbohm, pubblicato nel 1911, la cui giovane protagonista dal nome esotico arriva fra le guglie sognanti di Oxford per stare con il nonno, che è il preside del Judas

College, luogo fittizio o semifittizio. Qui non solo Zuleika si innamora per la prima volta, ma gli studenti (e Oxford era allora un'università quasi esclusivamente maschile) perdono la testa, *tutti*, dal primo all'ultimo, e con tanta passione che uno dopo l'altro finiscono per uccidersi per lei. Alla fine del romanzo, gli accademici, completamente fuori dal mondo, sembrano non essersi quasi accorti che gli studenti non ci sono più, benché la sala da pranzo sia stranamente vuota, mentre nell'ultima pagina del libro troviamo Zuleika intenta a informarsi su quale sia il modo migliore per entrare a Cambridge, dove non è difficile immaginare che cosa succederà. Il romanzo è una satira intelligente sia sulla pericolosità delle donne sia sulla pazzia del mondo universitario tutto maschile.[47]

Beerbohm immagina che, dal loro vantaggioso punto di osservazione nel centro cittadino, gli imperatori siano gli osservatori privilegiati degli eventi tragicomici del romanzo. Fin dall'inizio essi sono consapevoli dei guai in arrivo più degli umani in carne e ossa. Benché Zuleika, mentre s'incammina verso il Judas College insieme al nonno, non li degni neppure di uno sguardo («le cose inanimate le interessavano poco»), gli imperatori, come nota un vecchio professore, osservandola, si coprono di sudore: «grosse gocce luccicavano sulle fronti di quegli imperatori». «Almeno loro» prosegue il professore «previdero il pericolo che incombeva su Oxford e lo annunciarono come meglio potevano. Che questo sia sempre ricordato a loro merito. Che questo ci induca ad avere opinioni più cortesi sul loro conto.» Tale considerazione lo porta a meditare un poco sulla moralità e sul destino di quegli antichi despoti: «da vivi,» osserva «lo sappiamo bene, furono, almeno alcuni, degli infami». Ma a Oxford sono stati puniti abbastanza,

> esposti eternamente e inesorabilmente all'afa e al gelo, ai quattro venti che li sferzano e alle piogge che li consumano, stanno espiando in effigie tutte le infamie del loro orgoglio, della loro crudeltà e della loro lussuria. Erano libertini, e ora sono privi di corpo; erano tiranni, e ora sono cinti soltanto da corone di neve; si consideravano simili a dèi e ora vengono, frequentemente, scambiati dai turisti americani per i dodici apostoli ... A questi imperatori, per i quali nessuno piange, il tempo non darà requie. Ma certamente in quel pomeriggio luminoso mostrarono di non essere privi di bontà, evitando di rallegrarsi per le sventure che s'addensavano sulla città della loro penitenza.[48]

L’ironia non finisce qui. La verità è che non c’è nessun indizio che Christopher Wren, o il suo scultore, William Byrd, intendessero raffigurare i Cesari con quelle statue. Questa è oggi l’interpretazione prevalente (o quasi: lo scultore che ha eseguito la nuova versione negli anni Settanta del Novecento pare abbia detto che «quelle figure non erano per niente così elevate ... illustravano semplicemente vari tipi di barba»).[49] Finora, però, per quello che sono riuscita a scoprire, Beerbohm è stato il primo a indicarli sulla carta come «imperatori romani», anche se la tradizione orale potrebbe essere precedente. Dall’aspetto si direbbe che in origine le statue rappresentassero dei «dignitari» o fossero poste come erme a segnare il confine, con vaghe e remote aspirazioni classiche. In conclusione, questo è uno dei casi più estremi della porosità della categoria degli imperatori, che siano dodici o no: qui, come a volte anche altrove, con creatività, gusto dello scherzo e una buona dose di autoconvincimento, scrittori e osservatori successivi sono riusciti a vedere in una sfilata di figure innocue di genere affatto diverso una serie di sovrani romani con tutto il bagaglio culturale che li accompagna. Il gioco di Beerbohm è duplice: la voce del suo narratore è lontana dalle intenzioni originarie dello scultore almeno quanto gli ignari turisti americani che scambiano le statue per i dodici apostoli.

I Cesari d’argento: ricomposizioni e scomposizioni

Intorno ai Cesari delle *Tazze* Aldobrandini non si agitano importanti questioni di identità. Ogni imperatore ha il proprio nome in un’iscrizione originale accanto ai piedi; e ognuno presiede alle scene delle proprie azioni gloriose, tratte direttamente dalle *Vite* di Svetonio. Eppure, persino questa serie apparentemente canonica ha conosciuto più sconvolgimenti e re-identificazioni di quanto si sia detto finora. Le *tazze* hanno perso da tempo il proprio status di collezione perfetta, e, per certi versi, sono un esempio della fluidità della categoria non meno sorprendente degli «imperatori» di Oxford.

Tanto per cominciare, la serie di dodici non è più tale, ma è dispersa, a coppie o singolarmente, per tutto il mondo, nei musei e nelle raccolte private, da Londra a Lisbona a Los Angeles. Come sia avvenuto esattamente lo smembramento resta un mistero, anche se i contorni della

storia sono abbastanza chiari.[50] Le origini fanno pensare a un altro caso di *work in progress* (il riferimento più antico parla di un gruppo di appena sei in vendita nel 1599). Ma per due secoli e mezzo, a partire dal 1603, anno in cui fu documentata la loro presenza nella collezione del cardinale Pietro Aldobrandini, fino al 1861, quando furono vendute in blocco a un'asta londinese, le *tazze* sono state una serie completa dei dodici imperatori svetoniani, passata di mano in mano dall'Italia all'Inghilterra. Dopodiché ogni esemplare se ne andò per la sua strada. Una *tazza* fu venduta ad Amburgo nel 1882, i Rothschild di Parigi ne ebbero prima sette, poi sei e poi due in numero decrescente fra il 1882 e il 1912; nel 1893, a un'altra asta londinese, furono battute sei *tazze*, in lotti separati, appartenenti al mercante d'arte e collezionista Frédéric Spitzer, e la disgregazione è continuata insieme ad alcuni interventi drammatici su qualche esemplare. Spitzer, per esempio, fece sostituire i piedi delle sei *tazze* che possedeva con elementi molto più elaborati, si presume per aumentarne il valore e renderle più attraenti per i compratori. Ma non si spinse tanto oltre quanto l'anonimo (o gli anonimi) che decise di staccare il piede e la figura imperiale dal piatto che raffigurava la vita di Tito (le statuette degli imperatori sono per comodità «avvitabili» e «svitabili») per ricavarne una «coppa per l'acqua di rose», che commissionò a Benvenuto Cellini. E come tale fu venduta a un'asta nel 1914.

Alterazioni del genere, tuttavia, sono soltanto una componente della fluidità delle immagini sulle *tazze*, come ho scoperto nel 2010, quando sono andata a osservarne con più attenzione una, che era finita al Victoria and Albert Museum, passando dalla vendita Spitzer. L'imperatore, diceva l'etichetta, era Domiziano, e le scene sul piatto erano tratte dalla sua vita: la moglie in viaggio per incontrare il marito in Germania, le campagne contro i germani, la processione trionfale per celebrare la conquista, e infine l'atto formale di sottomissione degli sconfitti.[51] La figura, con il nome specificato ai suoi piedi, era esattamente come veniva descritta. Ma mi fu quasi subito chiaro che qualcosa non calzava. L'avvertimento più evidente proveniva dalla scena del trionfo. Il carro su cui viaggiava il generale era stranamente vuoto: Domiziano, apparentemente, era sceso per inginocchiarsi davanti a un altro personaggio, che era seduto lungo il percorso del corteo. Nel racconto di Svetonio sulla parata vittoriosa di Domiziano non c'era nulla del genere, ma tutto questo combaciava perfettamente con la descrizione del

trionfo sui germani celebrato da Tiberio, quando sul trono c'era ancora Augusto. Prima di dirigersi verso il Campidoglio, scriveva Svetonio, Tiberio era sceso dal suo carro e si era inginocchiato davanti a suo padre (Augusto), che presiedeva la cerimonia.[52] I lettori romani avrebbero interpretato quel gesto come un segno di deferenza da parte di Tiberio, ma io vi scorsi la prova evidente che l'interpretazione delle scene incise sul piatto era errata, e di conseguenza lo era anche la figura dell'imperatore (fig. 4.15a).

Ed era proprio così. La scena che si riteneva raffigurasse la moglie di Domiziano, partita a cavallo per raggiungere il marito in Germania, doveva significare altro. Niente del genere compare in Svetonio; e comunque, perché mai la donna sembra avvolta dalle fiamme? Pensai allora alla storia di Tiberio, che da bambino era scampato fortunosamente alla morte durante le guerre civili seguite all'assassinio di Giulio Cesare. Mentre era in fuga con la madre Livia, mancò poco che in una foresta l'intero gruppo non fosse inghiottito dal fuoco (fig. 4.15b). Analogamente, la scena in cui si era vista la sottomissione dei germani a Domiziano (sorprendentemente accompagnata da visioni di edifici che crollano) corrispondeva molto di più a quanto Svetonio scriveva a proposito della generosità dimostrata da Tiberio verso le città orientali dell'impero colpite da un violento terremoto. Quanto alla battaglia fra i romani e alcuni picchieri (vestiti alla moda del Cinquecento), avrebbe potuto benissimo adattarsi alle campagne di Tiberio in Germania quanto a quelle di Domiziano. Erano bastati un'osservazione attenta e il testo di Svetonio per constatare che c'era un imperatore sbagliato su un piatto sbagliato.[53]

A questo punto nascevano altre perplessità. Se il piatto di Domiziano illustrava in realtà scene tratte dalla *Vita di Tiberio*, che ne era della cosiddetta «*tazza* di Tiberio» che si trovava a Lisbona, nella quale, come si sapeva da tempo, era stata avvitata per errore la figura di Galba? Saltò fuori, infatti, che si trattava del piatto di Caligola: il giovane imperatore a cavallo, che avanzava con ostentazione su un ponte di barche, era stato scambiato per Tiberio, che si ritirava sull'isola di Capri (fig. 4.15c). E infine, per chiudere il cerchio, la *tazza* di Caligola di Minneapolis si dimostrò quella elusiva di Domiziano, finito anche lui vittima di qualche iperottimistica identificazione. La scena dell'incendio del Campidoglio a Roma durante la guerra civile del 68-69, con tanto di fiamme ben visibili, era stata

interpretata, in un tentativo quasi disperato, come lo scoppio di sommosse popolari alla morte di Germanico, il padre di Caligola.[54] E questo non fu che l'inizio: come hanno dimostrato studi recenti, ci sono stati fraintendimenti di ogni sorta nel caso delle *tazze*, e, nonostante le scritte originali ben chiare, gli imperatori sono emigrati di coppa in coppa. La *tazza* di Domiziano di Minneapolis è sormontata in realtà dalla figura di Augusto, mentre quella di Augusto sorregge la figura di Nerone ed è un centrotavola amatissimo di un collezionista privato di Los Angeles. E così via. Soltanto due, quelle di Giulio Cesare e di Claudio, si sono conservate, a quanto pare, com'erano in origine.

4.15 A sinistra: a) Piatto di Tiberio (in precedenza attribuito a Domiziano): Tiberio scende dal carro trionfale per onorare Augusto;

4.15 *A sinistra*: *a*) Piatto di Tiberio (in precedenza attribuito a Domiziano): Tiberio scende dal carro trionfale per onorare Augusto;

b) Piatto di Tiberio (in precedenza attribuito a Domiziano): Livia e il piccolo Tiberio sfuggono alle fiamme durante le guerre civili.

b) Piatto di Tiberio (in precedenza attribuito a Domiziano): Livia e il piccolo Tiberio sfuggono alle fiamme durante le guerre civili.

c) Piatto di Caligola (in precedenza attribuito a Tiberio): Caligola sul suo ponte di barche.

c) Piatto di Caligola (in precedenza attribuito a Tiberio): Caligola sul suo ponte di barche.

Le scomposizioni e ricomposizioni sono andate avanti per secoli, e poiché sono possibili soltanto quando un proprietario possiede più di un esemplare, è ipotizzabile che gli errori risalgano almeno all'Ottocento se non a un periodo precedente. La colpa è in parte della facilità con cui le *tazze* si possono smontare. Se si svitassero contemporaneamente tutti e dodici gli imperatori per ripulirli, rimetterli ciascuno al proprio posto richiederebbe come minimo una certa efficienza: dopotutto, persino gli

esperti curatori di Hannover sono riusciti a porre sui plinti sbagliati i busti di Galba e Vespasiano. Ma in parte la colpa è anche di una consuetudine sempre più rara con il testo di Svetonio. Se, com'è comprensibile, gli addetti alla pulizia delle *tazze* non si accorsero che le scene raffigurate sui piatti non erano coordinate con gli imperatori, anche i ricchi proprietari e collezionisti hanno fatto la stessa cosa. Al di là delle ragioni ignote degli scambi, quello che salta all'occhio è la fluidità delle combinazioni: un magnifico esempio di come la serie canonica dei dodici Cesari non sia quasi mai così canonica come sembra, ma sia quasi sempre in movimento, in un processo di disaggregazione e ricomposizione. Dietro quelle file di busti marmorei ci sono molte storie sorprendenti.

L'ironia pungente e le intenzioni frustrate che circondano la vicenda della figura imperiale e del piatto del Victoria and Albert Museum non finiscono qui. Nel 1927, quando entrò per la prima volta nel museo, la *tazza* in questione ostentava la figura di Vitellio sopra quello che era allora considerato il piatto di Domiziano. La combinazione attuale è il risultato del tentativo, effettuato negli anni Cinquanta del secolo scorso, di ricollocare al posto giusto alcuni imperatori. Tre musei, il Victoria and Albert, il Metropolitan Museum of Art e il Royal Ontario Museum, ognuno dei quali possedeva una singola *tazza*, si accordarono per scambiarsi gli imperatori. Vitellio fu mandato al Metropolitan per essere restituito al suo piatto; Otone, che era sul piatto di Vitellio, fu inviato dal Metropolitan all'Ontario Museum per essere riunito alla propria *tazza*, mentre la statuetta dell'Ontario finiva a Londra. Fu un esempio di collaborazione internazionale, e il Metropolitan e il Royal Ontario Museum ebbero infine ciascuno ricomposto il proprio esemplare. Il guaio era, però, che il piatto di Londra non apparteneva affatto a Domiziano, per cui la *tazza* del Victoria and Albert Museum restò più ibrida che mai,[55] un simbolo perfetto dei rischi che comportano gli errori di identificazione ripetuti per centinaia di anni e dei modi in cui il desiderio di ordinare e sistematizzare le serie dei dodici Cesari viene così spesso trasceso oppure ostacolato. Dubito molto che Domiziano se ne andrà presto dal piatto di Tiberio. Ma chi può dirlo?

I rischi di simili errori saranno uno dei temi del prossimo capitolo, che metterà a fuoco un'altra grande opera dell'arte cinquecentesca: gli undici *Cesari* di Tiziano, probabilmente la serie moderna più significativa e influente, che ha viaggiato per l'intera Europa, per poi finire incenerita dal

fuoco nella Spagna del Settecento. La storia di questi Cesari è un racconto affascinante di ricostruzione, cui si accompagna il piacere che deriva dall'analizzare nei dettagli un'unica serie di imperatori. Com'è possibile ricostruire l'aspetto di pitture andate perdute? E che cosa avevano di così speciale quelle pitture? Siamo in grado di ricrearne il contesto e il significato? Perché sono stati *i* Cesari per antonomasia nel primo periodo dell'Europa moderna?

Il capitolo, però, si aprirà con una storia di sopravvivenza davvero sorprendente.

V

I CESARI PIÙ FAMOSI

Ritrovamenti fortunati?

Nel 1857, così si racconta, Abraham Darby IV prestò i ritratti di sei Cesari dipinti da Tiziano alla Art Treasures Exhibition di Manchester, considerata ancora oggi la più grande mostra d'arte che si sia mai tenuta in Gran Bretagna. Darby si era arricchito con l'industria del ferro, sulla scia di un prozio più innovativo, Abraham Darby III, famoso per avere costruito il primo ponte di ferro al mondo, sul fiume Severn vicino ai suoi stabilimenti nell'Inghilterra centrale. Il giovane Darby, che voleva acquisire prestigio non soltanto nell'industria ma anche in campo artistico, investì una parte consistente della sua fortuna nella creazione di una grande collezione pittorica. Le tele di Tiziano le aveva comprate da un altro imprenditore, John Watkins Brett – ingegnere esperto di telegrafi, mercante d'arte e abile opportunista –, che negli anni Trenta dell'Ottocento era quasi riuscito a persuadere il governo degli Stati Uniti ad acquistare la sua collezione per farne la base della prima galleria nazionale americana. Brett era un mercante accorto e, a quanto pare, sembrava aver fornito a questi sei autocrati romani – Giulio Cesare, Tiberio, Caligola, Claudio, Galba e Otone – connessioni di un fascino irresistibile oltre a un pedigree di prima classe (fig. 5.1). Il duca di Wellington pare avesse notato che il Tiberio di Tiziano era l'immagine sputata di Napoleone, e altri avevano individuato una somiglianza marcata fra lo stesso Wellington e Galba.[1]

5.1 Ritenuto a metà Ottocento dal suo proprietario, Abraham Darby IV, l’originale dell’imperatore Tiberio di Tiziano (la scritta «TIBERIO», sbiadita, è ancora leggibile nell’angolo superiore sinistro), il dipinto fu esposto alla Art Treasures Exhibition di Manchester nel 1857 insieme ad altri cinque imperatori della serie di Darby. Già allora alcuni critici espressero dubbi sull’autenticità di molti esemplari esposti, perché rifiutavano di credere – in parte anche per snobismo – che una città industriale del Nord possedesse opere d’arte di prima classe. Ma questa volta i critici avevano ragione: il quadro è una copia successiva.

5.1 Ritenuto a metà Ottocento dal suo proprietario, Abraham Darby IV, l’originale dell’imperatore Tiberio di Tiziano (la scritta «TIBERIO», sbiadita, è ancora leggibile nell’angolo superiore sinistro), il dipinto fu esposto alla Art Treasures Exhibition di Manchester nel 1857 insieme ad altri cinque imperatori della serie di Darby. Già allora alcuni critici espressero dubbi sull’autenticità di molti esemplari esposti, perché rifiutavano di credere – in parte anche per snobismo – che una città industriale del Nord possedesse opere d’arte di prima classe. Ma questa volta i critici avevano ragione: il quadro è una copia successiva.

5.2 Le copie più influenti degli undici Cesari di Tiziano, su scala ridotta, furono le stampe di Egidio Sadeler dei primi anni Venti del Seicento (queste sono alte quasi 35 cm, le originali erano circa tre volte più larghe). Partendo dall’alto a sinistra: a) Giulio Cesare;

5.2 Le copie più influenti degli undici *Cesari* di Tiziano, su scala ridotta, furono le stampe di Egidio Sadeler dei primi anni Venti del Seicento (queste sono alte quasi 35 cm, le originali erano circa tre volte più larghe). Partendo dall’alto a sinistra: *a*) Giulio Cesare;

b) Augusto;

b) Augusto;

c) Tiberio;

c) Tiberio;

d) Caligola;

d) Caligola;

e) Claudio;

e) Claudio;

f) Nerone;

f) Nerone;

g) Galba;

g) Galba;

h) Otone;

h) Otone;

i) Vitellio;

i) Vitellio;

j) Vespasiano;

j) Vespasiano;

k) Tito.

k) Tito.

Quei dipinti, inutile dirlo, non erano affatto i *Cesari* di Tiziano. Gli originali, undici in totale – da Giulio Cesare a Tito –, erano stati commissionati negli anni Trenta del Cinquecento da Federico Gonzaga, primo duca di Mantova (membro di una dinastia che a una posizione relativamente bassa nell’ordine gerarchico dell’aristocrazia europea associava il possesso di una galleria d’arte straordinaria). Negli anni Venti del Seicento, quando la famiglia Gonzaga si era trovata in ristrettezze

economiche, le tele erano state vendute a Carlo I d'Inghilterra e, dopo la sua esecuzione nel 1649, furono cedute agli spagnoli finendo nella collezione reale dell'Alcázar di Madrid. Oggi conosciamo quei ritratti soltanto attraverso le numerose serie di copie – non tutte della stessa qualità (fig. 5.2) – perché nel dicembre del 1734, quando il palazzo andò in fiamme, non si riuscì a metterle in salvo, appese com'erano in alto, e finirono tutte in cenere. Più fortunato fu il quadro di Velázquez, *Las meninas*, che, strappato dalla cornice, fu lanciato dalla finestra.[2]

I critici più esperti della mostra di Manchester sapevano benissimo che i *Cesari* di Tiziano erano andati in fumo in Spagna più di un secolo prima e che la storia secondo cui quei sei avevano preso la via dell'America dopo l'uccisione di Carlo I era una frottola.[3] Insieme a molte altre opere esposte a Manchester nel 1857, prestate da proprietari spesso gabbati, le «preziose» tele di Darby furono definite dai critici «copie di seconda classe», non degne di «prendere posto» accanto ai lavori di Tiziano.[4] Le accuse però non bastarono a impedire che fossero vendute da Christie's come «autentici Tiziano», quando Darby, che per costruire la sua collezione si era svenato, fu costretto a metterle di nuovo all'asta nel 1867. Ma dal prezzo raggiunto (le tele furono aggiudicate tutte per meno di cinque sterline) si deduce che gli acquirenti non avevano abboccato all'amo.[5]

Brett e Darby non furono i soli a guadagnarci, o a lasciarsi irretire, dalla «fantasia» dei *Cesari* originali di Tiziano. Qualche decennio prima, nel 1829, la stampa britannica raccontava la storia di «un caso straordinariamente fortunato: un uomo con un ufficietto di agente di cambio in un quartiere modesto di Marylebone» – così cominciavano piuttosto solennemente gli articoli – aveva acquistato dieci vecchi quadri a un'asta locale per cinque sterline e dodici scellini; esaminati poi da appassionati d'arte (*lovers of vertu*) furono ritenuti essere dieci degli undici *Cesari* di Tiziano e valutati duemila sterline. L'uomo, raccontava il giornalista, aveva venduto in quattro e quattr'otto la sua fortunata scoperta a «un ricco aristocratico inglese, di cui purtroppo [aveva] dimenticato il nome, per la somma esorbitante di ottomila sterline».[6] Il racconto sa tanto di leggenda metropolitana (si noti l'opportuna dimenticanza del nome del compratore), ma vero o falso che sia, fa comunque parte del fascino

straordinario di questa serie di immagini imperiali. Più di cent'anni dopo essere stati divorati dalle fiamme, i *Cesari* erano ancora un buon argomento per i giornali popolari. Per secoli quei celebri dipinti, oggi più o meno ignorati, tranne che dai più colti *lovers of vertu*, sono stati il volto moderno degli antichi imperatori.[7]

Non è stato possibile evitare qualche accenno sul loro conto neppure nelle pagine precedenti di questo libro, dal ritratto di Carlo I, modellato sull'*Otone* tizianesco (fig. 3.14), al losco Charles Sackville, raffigurato ironicamente come il *Giulio Cesare* di Tiziano (fig. 3.13). Intorno a questi dipinti e alle loro copie, circolate a migliaia in tutta Europa, si sviluppa una storia importante, che merita di essere raccontata di per sé. Fra le tante repliche ce n'erano alcune che discendevano direttamente dagli originali, altre invece avevano legami molto più remoti ed erano realizzate nei materiali più diversi, dalla pittura alla stampa su carta, dalle sculture tridimensionali e dalle incisioni economiche alle raffinate rilegature di libri. Naturalmente, a partire dal Cinquecento,[8] si diffusero nell'immaginario popolare anche versioni diverse dei Cesari, basate sul lavoro di altri artisti, ma nessuna ebbe un impatto paragonabile ai volti creati da Tiziano, nonostante i tanti adattamenti ingegnosi e improbabili, come la delicata tazza di porcellana decorata con la copia di una copia di una copia della testa dell'*Augusto* di Tiziano, da cui non è escluso che qualche esponente della famiglia reale britannica abbia sorseggiato il tè agli inizi dell'Ottocento (fig. 5.3).[9]

5.3 Tazza da tè per un re o una regina. Una copia dell'Augusto di Tiziano, tratta dalle stampe di Sadeler (fig. 5.2b), decora una piccola tazza da tè francese acquistata nel 1800 dal futuro re Giorgio IV.

5.3 Tazza da tè per un re o una regina. Una copia dell'*Augusto* di Tiziano, tratta dalle stampe di Sadeler (fig. 5.2b), decora una piccola tazza da tè francese acquistata nel 1800 dal futuro re Giorgio IV.

Tutti questi Cesari ripropongono in una forma nuova alcuni dei temi che abbiamo già toccato. Anche nella loro storia fanno capolino tanti scambi di identità e travisamenti curiosi: proprietari orgogliosi, mediatori intriganti e imbonitori, che li comperavano e li rivendevano, e i vari disastri sfiorati

lungo il percorso. Molto prima del rogo finale, Van Dyck era stato incaricato di restaurare almeno uno dei Cesari danneggiato gravemente dal mercurio tracimato durante il trasporto via mare da Mantova a Londra. Ricompaiono personaggi già incontrati altrove, come il mercante d’arte e antiquario Jacopo Strada, che negli anni Sessanta del Cinquecento commissionò i disegni ai quali dobbiamo la visione più accurata della disposizione originale dei dipinti nel Palazzo Ducale di Mantova. E si aprono anche grosse questioni di interpretazione. I loro viaggi dall’Italia all’Inghilterra alla Spagna e la diffusione in quasi tutta Europa delle copie testimoniano una grande varietà di lettura di queste figure imperiali nei vari contesti. A volte quelle immagini sono state un accessorio importante dello sfarzo aristocratico e una legittimazione del potere dinastico; altre sono state una spinta a riflettere sui pericoli, sulla corruzione e sull’immoralità dell’autocrazia, come testimoniano chiaramente alcuni versi latini molto aspri, che accompagnano la serie più popolare delle prime copie a stampa.

La vicenda dei *Cesari* di Darby insegna che le tele originali dipinte da Tiziano a Venezia fra il 1536 e la fine del 1539 non possono mai essere separate del tutto dalle migliaia di riproduzioni realizzate a partire dalla metà del Seicento. E non è possibile non semplicemente perché è risultato a volte difficile distinguere la copia dall’originale o perché non si è voluto andare fino in fondo. La vera ragione è un’altra: soprattutto dopo l’incendio del 1734, la strada maestra verso gli originali non poteva che passare attraverso le riproduzioni, con tutto il codazzo di discussioni accademiche su quali di esse siano la guida «migliore» alle tele di Tiziano o su quanto le copie siano «migliori» degli originali.

Iniziamo dunque il capitolo prendendo in considerazione ciò che è possibile ricostruire dei *Cesari* di Tiziano e dei loro contesti mutevoli, e godiamoci la storia di quella che un tempo era la serie più influente di imperatori, con il suo contorno di dettagli elusivi, enigmi curiosi e contraddizioni, prima di passare a occuparci di chi li ha copiati e perché, della loro grande diaspora e delle relative implicazioni.

Il Camerino dei Cesari

Nel Palazzo Gonzaga, la stanza in cui un tempo erano esposti i Cesari oggi rende poco l'idea della sua spettacolarità originaria (fig. 5.4). Nello stato attuale il Camerino dei Cesari[10] (meno di sette metri per cinque) è un po' tetro, perché gli edifici successivi hanno in parte bloccato la luce della finestra, impedendo anche la vista che allora doveva essere magnifica. È soltanto merito di una drastica ristrutturazione condotta negli anni Venti del secolo scorso (quando furono scoperte parti dell'affresco sul soffitto e fu acquistata una serie di copie dei dipinti di Tiziano, che vennero reinserite nei posti giusti) se resta ancora qualcosa da vedere oltre a qualche nicchia a stucco vuota, decorata con generiche scene classiche.[11] Si fa fatica a immaginare che un tempo questa fosse una delle stanze-vetrina – nota come l'«appartamento di Troia» per via dei dipinti con le scene della guerra di Troia che si trovano nella stanza accanto – volute da Federico Gonzaga, primo duca di Mantova, per celebrare i propri successi. Federico si era barcamenato abbastanza bene nei confronti del Sacro romano impero, tanto che Carlo V nel 1530 l'aveva promosso da semplice marchese a duca, e con il suo matrimonio – dopo trattative lunghe e tortuose – con un'ereditiera aristocratica aveva portato a Mantova territori e ricchezze nuovi.[12] Con i suoi Tiziano in un contesto raffinato, Federico forse voleva anche che il suo Camerino dei Cesari riprendesse, o addirittura superasse, alcuni temi imperiali già presenti nel palazzo: non soltanto la sua collezione sempre più ricca di antiche sculture romane, ma anche i medaglioni di Andrea Mantegna con le teste di otto imperatori sul soffitto della «Camera picta» e la serie ancora più famosa delle nove pitture dei *Trionfi di Cesare* di fine Quattrocento (figg. 3.9, 6.6 e 6.7).[13]

Le immagini tizianesche degli imperatori erano inquietanti e radicali, e divennero un'attrazione immediata per tutti i visitatori: «più simili a Cesari veri che a quadri», li definì un contemporaneo.[14] Oggi è difficile comprendere quanto audaci siano stati i Gonzaga a scegliere Tiziano per dipingere gli imperatori romani: dopotutto la sua città natale, Venezia, era priva di una storia classica, e perciò la Serenissima non era il luogo deputato cui rivolgersi per questo tipo di commissioni. Eppure, persino attraverso le copie, si riesce a percepire quanto fossero animate quelle figure a grandezza naturale, dipinte di tre quarti, che con la loro diversità di atteggiamenti suggerivano rispetto e animosità, amicizia e freddezza,

all’interno di un gruppo che era stato spesso rappresentato come immutabile. Sulle pareti del Camerino, Tiberio guardava lealmente verso Augusto, e Galba voltava con fermezza le spalle al suo usurpatore Otone. Tiziano alludeva anche a una nuova configurazione, ibrida addirittura, di sovrani antichi e moderni. I lineamenti degli imperatori erano tratti visibilmente dalle monete e dalla scultura romana, e l’abbigliamento era in genere in stile antico ma con sorprendenti allusioni contemporanee. Uno sguardo attento al ritratto dell’imperatore Claudio, per esempio, avrebbe rivelato che indossava un pezzo ben identificabile di armatura cinquecentesca, forgiata nel 1529 per il nipote di Federico, Guidobaldo della Rovere, l’ennesimo principino italiano: il pettorale vero è ancora conservato nel Museo del Bargello a Firenze.[15]

5.4 Il Camerino dei Cesari di Palazzo Gonzaga è ora ridotto a un’ombra pallida della sua gloria cinquecentesca, con copie dei dipinti di Tiziano negli spazi occupati un tempo dagli originali (qui, da sinistra, Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano e Tito). La decorazione fra i dipinti è quella originale (ma le statuette nelle nicchie sono andate perdute), così come l’affresco sul soffitto con dèi, dee e venti.

5.4 Il Camerino dei Cesari di Palazzo Gonzaga è ora ridotto a un’ombra pallida della sua gloria cinquecentesca, con copie dei dipinti di Tiziano negli spazi occupati un tempo dagli originali (qui, da sinistra, Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano e Tito). La decorazione fra i dipinti è quella originale (ma le statuette nelle nicchie sono andate perdute), così come l’affresco sul soffitto con dèi, dee e venti.

Eppure, nonostante la novità e la fama («imbattibili» commentò uno dei Carracci, una famiglia di pittori del Cinquecento, a margine di una copia della *Vita di Tiziano* di Vasari),[16] quei Cesari pitturati erano soltanto una componente nel disegno complessivo di una stanza che era molto più di uno sfondo per una serie di ritratti celebri. Entrare nel Camerino dei Cesari negli anni Quaranta del Cinquecento significava immergersi totalmente nell’iconografia imperiale, dal pavimento al soffitto.[17]

5.5 Due delle «storie» di Giulio Romano, sottostanti gli imperatori nel Camerino dei Cesari. In questa immagine è difficile dire chi sia più sorpreso: l’aquila, che si è posata sulla spalla del futuro imperatore, o Claudio stesso. Non è quasi certamente un caso che l’aquila facesse parte dello stemma dei Gonzaga. Nella pagina accanto, la scena classica di Nerone durante l’incendio di Roma è influenzata dal dipinto di Michelangelo nella Cappella Sistina (che in parte cita) di una ventina di anni prima: le figure in fuga dal fuoco ricordano i profughi nel Diluvio universale.

5.5 Due delle «storie» di Giulio Romano, sottostanti gli imperatori nel Camerino dei Cesari. In questa immagine è difficile dire chi sia più sorpreso: l’aquila, che si è posata sulla spalla del futuro imperatore, o Claudio stesso. Non è quasi certamente un caso che l’aquila facesse parte dello stemma dei Gonzaga. Nella pagina accanto, la scena classica di Nerone durante l’incendio di Roma è influenzata dal dipinto di Michelangelo nella Cappella Sistina (che in parte cita) di una ventina di anni prima: le figure in fuga dal fuoco ricordano i profughi nel *Diluvio universale*.

A concepire l’intero progetto era stato il pupillo di Raffaello, Giulio Romano, pittore e architetto di fiducia della famiglia Gonzaga, oggi noto soprattutto per la concezione grandiosa di Palazzo Te, il palazzo del piacere, oltre a essere l’unico artista del Rinascimento citato per nome da Shakespeare.[18] La corrispondenza dei tardi anni Trenta che ci è giunta permette di seguire i tentativi (riusciti in ultima analisi) del duca di spingere Tiziano a portare a termine i ritratti imperiali, con un misto di minacce, blandizie, un piano pensionistico su misura e un’intimità attentamente controllata («*Messer Tiziano*, mio amico carissimo...»).[19] Intanto Giulio Romano e i suoi assistenti erano impegnati a creare lo spazio più intricato che si fosse mai visto fin dai tempi antichi. Gli undici *Cesari* di Tiziano, una volta consegnati, avrebbero dovuto occupare la parte più alta delle pareti, mentre le nicchie di stucco, intervallate fra alcuni dei quadri, avrebbero ospitato sculture antiche o moderne, ma tutte in stile «classico». Il soffitto a volta raffigurava un cielo pagano, popolato da dèi, dee e venti.

Sul registro inferiore della parete si accalcavano altre immagini di imperatori, i loro familiari e gli episodi più noti della loro vita: «storie» emblematiche tratte da Svetonio per gli imperatori; medaglioni simili a monete per i genitori, le mogli e altri parenti dei Cesari regnanti e una serie di figure romane a cavallo, che i visitatori del Cinque-Seicento scambiavano di solito per imperatori, mentre probabilmente erano soldati o guardie.[20] Il Camerino, completato a grande velocità entro il 1540, per alcuni decenni fu uno dei luoghi più celebri d'Europa, noto anche al di fuori della corte, in una cerchia molto più ampia. Nel 1627 era già stato smantellato.

5.6 Figure a cavallo, alte quasi un metro, si alternavano alle «storie» imperiali nel registro inferiore delle pareti del Camerino dei Cesari. Questa immagine, ora a Oxford, si trovava in origine fra L'incendio di Roma e Il sogno di Galba. Se poi raffigurassero imperatori o guardie a cavallo è impossibile dirlo.

5.6 Figure a cavallo, alte quasi un metro, si alternavano alle «storie» imperiali nel registro inferiore delle pareti del Camerino dei Cesari. Questa immagine, ora a Oxford, si trovava in origine fra *L'incendio di Roma* e *Il sogno di Galba*. Se poi raffigurassero imperatori o guardie a cavallo è impossibile dirlo.

Su una parte delle decorazioni del Camerino ci sono certezze ragionevoli. Oltre alle tante copie dei ritratti di Tiziano, sono infatti sopravvissuti alcuni degli originali di Giulio Romano e della sua bottega, destinati al registro inferiore e finiti anch'essi in parte a Londra e poi venduti a diversi compratori dopo l'esecuzione di Carlo I. Quella che a Mantova era un tempo la decorazione di una sola stanza, a centinaia di chilometri di distanza era diffusa per tutta la Gran Bretagna e anche oltre. Almeno due delle storie emblematiche – l'aquila che si posa sulla spalla del futuro imperatore Claudio come presagio della sua ascesa al trono, e Nerone che «strimpella» tra le fiamme (fig. 5.5) – sono tornate infine nella collezione reale britannica e ora si trovano a Hampton Court. Il corteo trionfale di Vespasiano e Tito (un pannello più ampio, che probabilmente fungeva da «storia» per entrambi gli imperatori) fu acquistato da un mercante locale, che lo rivendette alla Francia e ora si trova al Louvre.[21] Anche parecchie

delle figure a cavallo sono state fortunate: due sono a Hampton Court, una al Christ Church di Oxford (fig. 5.6), altre tre a Marsiglia, una in una galleria privata di Londra e una a Narford Hall nel Norfolk, insieme a un pannello analogo con la Vittoria a cavallo, che doveva far parte della stessa serie.[22]

Riunire tutte queste componenti e colmare i vuoti per ricreare l'effetto globale del disegno originario si è rivelato un puzzle complicatissimo. Alcuni inventari dell'epoca (per esempio, i registri delle opere d'arte dei Gonzaga intorno al periodo della vendita, avvenuta nel 1627, e gli inventari del patrimonio di Carlo I al momento della sua dissoluzione nel 1649-1650) possono essere utili liste di controllo.[23] Ma gli strumenti principali per comprendere il Camerino sono in ultima analisi quelli forniti da Jacopo Strada, il cui lavoro per Alberto V di Baviera negli anni Sessanta del Cinquecento (quando Tiziano stava dipingendo il suo ritratto) comprendeva la progettazione di una «Kunstkammer», ossia di una galleria d'arte, di curiosità e oggetti preziosi da collezione per la sua residenza di Monaco. In una parte di questa preziosa casa del tesoro pare che Strada intendesse ricreare in qualche modo lo schema del Camerino, con copie dipinte non soltanto delle immagini dei Cesari, ma anche delle scene narrative. Un inventario tedesco di questa galleria, compilato nel 1598, riporta una descrizione sistematica delle copie dei dipinti di Mantova, ed è da questa fonte indiretta e inaspettata che ci vengono alcune delle informazioni più precise sul contenuto, l'interpretazione e a volte il fraintendimento delle «storie» dipinte da Giulio Romano che accompagnavano la figura di ciascun imperatore.[24]

5.7 Montaggio della parete ovest del Camerino dei Cesari, utilizzando i disegni di Andreasi di metà Cinquecento. Registro superiore: i ritratti di Nerone, Galba e Otone sono affiancati da nicchie contenenti statuette. Registro inferiore: le «storie» associate con ciascun imperatore (L'incendio di Roma, fig. 5.5, Il sogno di Galba e Il suicidio di Otone) sono separate dai cavalieri (fig. 5.6); sopra e sotto i due registri ci sono medaglioni con ritratti di membri della famiglia imperiale. L'ingresso principale della stanza, dalla porta centrale su questo lato, è mascherato dal pannello con il sogno di Galba.

5.7 Montaggio della parete ovest del Camerino dei Cesari, utilizzando i disegni di Andreasi di metà Cinquecento. Registro superiore: i ritratti di Nerone, Galba e Otone sono affiancati da nicchie contenenti statuette. Registro inferiore: le «storie» associate con ciascun imperatore (*L'incendio di Roma*, fig. 5.5, *Il sogno di Galba* e *Il suicidio di Otone*) sono separate dai cavalieri (fig. 5.6); sopra e sotto i due registri ci sono medaglioni con ritratti di membri della famiglia imperiale. L'ingresso principale della stanza, dalla porta centrale su questo lato, è mascherato dal pannello con il sogno di Galba.

Ancora più importanti sono alcuni documenti che Strada raccolse mentre si preparava a ricostruire la sua «piccola Mantova» a Monaco. Commissionò infatti alcuni disegni del Camerino dei Cesari e di altre parti di Palazzo Gonzaga a Ippolito Andreasi, uno sfortunato artista mantovano, che fu ucciso dall'amante della moglie nel 1608 e poi quasi del tutto dimenticato.[25] Alcuni di quei disegni, che sono fra le copie più antiche in nostro possesso, si trovano ora nel Kunstmuseum di Düsseldorf e contengono non soltanto versioni accurate dei singoli imperatori di Tiziano, ma anche visioni più generali delle decorazioni parietali del Camerino, da cui è possibile farsi un'idea più o meno completa di tre dei suoi lati (fig. 5.7).

5.8 Il disegno preparatorio di Giulio Romano per la «storia» di Tiberio. La scena enigmatica, che ha lasciato perplessi i commentatori fin dal Cinquecento, trova la sua spiegazione in Svetonio, che nella Vita di Tiberio cita episodi della sua modestia: un uomo, a sinistra, tenta di abbracciare le ginocchia dell'imperatore (un antico gesto di mortificazione), ma Tiberio, con una corona semplice, per evitare il gesto arretra con una tale rapidità che per poco non cade.

5.8 Il disegno preparatorio di Giulio Romano per la «storia» di Tiberio. La scena enigmatica, che ha lasciato perplessi i commentatori fin dal Cinquecento, trova la sua spiegazione in Svetonio, che nella *Vita di Tiberio* cita episodi della sua modestia: un uomo, a sinistra, tenta di abbracciare le ginocchia dell'imperatore (un antico gesto di mortificazione), ma Tiberio, con una corona semplice, per evitare il gesto arretra con una tale rapidità che per poco non cade.

L’inventario di Monaco insieme alle copie di Andreasi ha contribuito a rintracciare le versioni preliminari di alcune delle pitture scomparse del Camerino e a identificarne i soggetti. Uno strano disegno del Louvre, per esempio, di un uomo che cade all’indietro fra le braccia di altri tre uomini, corrisponde a una descrizione contenuta nell’inventario e a una scena descritta da Andreasi: la «storia» che accompagna il ritratto dell’imperatore Tiberio, il quale, secondo Svetonio, un giorno in cui un uomo tentava di abbracciargli le ginocchia, per modestia si ritrasse così di scatto da cadere all’indietro (fig. 5.8).[26] E comunque, anche da soli i disegni di Andreasi lasciano percepire, oltre all’intensità affollata, quasi travolgente, del disegno originale, anche una relazione significativa fra i diversi elementi del progetto e l’importanza di alcuni dettagli che i critici moderni hanno quasi del tutto ignorato o equivocato.

5.9 Sotto il ritratto di Augusto di Tiziano, Andreasi mostra la «storia» di Svetonio che l’accompagna: il piccolo Ottaviano scomparve dalla culla e fu ritrovato poco lontano sul tetto di un edificio intento a guardare il sole. Era un presagio della sua futura grandezza. Sul registro superiore, la moglie Livia e il primo marito, Tiberio Nerone (padre dell’imperatore Tiberio); su quello inferiore, la figlia Giulia e Lavilla, moglie e assassina di Druso, figlio di Tiberio.

5.9 Sotto il ritratto di Augusto di Tiziano, Andreasi mostra la «storia» di Svetonio che l’accompagna: il piccolo Ottaviano scomparve dalla culla e fu ritrovato poco lontano sul tetto di un edificio intento a guardare il sole. Era un presagio della sua futura grandezza. Sul registro superiore, la moglie Livia e il primo marito, Tiberio Nerone (padre dell’imperatore Tiberio); su quello inferiore, la figlia Giulia e Lavilla, moglie e assassina di Druso, figlio di Tiberio.

Lo dimostra il mio montaggio dei disegni eseguiti da Andreasi raffiguranti la parete ovest del Camerino con i ritratti di Nerone, Galba, Otone e le immagini associate a ciascuno di essi (fig. 5.7).[27] Lo spazio è quasi tutto occupato. In alto, nelle nicchie, accanto agli imperatori di Tiziano ci sono le piccole statue senza supporto di ciascuno di essi. All’estrema destra si individua facilmente un Ercole con la clava e nella seconda figura da sinistra è stata riconosciuta l’immagine di un bronzo rinascimentale,

probabilmente di un «atleta», attualmente a Vienna.[28] Nel registro inferiore, sotto ciascun imperatore, è raffigurata una scena che lo riguarda: *L'incendio di Roma* di Giulio Romano è ai piedi di Nerone; ai piedi di Galba si vede la dea Fortuna che, secondo Svetonio, gli era apparsa in sogno; sotto Otone è illustrato il suo coraggioso suicidio. Ognuna di queste scene è affiancata dai cavalieri di Giulio Romano, fra cui, ben riconoscibile, figura quello che ora si trova a Oxford (fig. 5.6), rimesso qui nella sua posizione originaria, secondo da sinistra.[29]

In questo disegno, però, c'è anche un altro elemento che è stato spesso trascurato senza ragione. Come si vede chiaramente dai disegni di Andreasi, sopra e sotto ognuna delle figure a cavallo ci sono dei medaglioni nello stile convenzionale delle monete, probabilmente a stucco in origine, che presentano un ritratto di profilo e il nome e i titoli pertinenti intorno all'orlo. Andreasi li ha ricopiati in modo un po' approssimativo e a volte ha completamente omesso le teste, ma quello che ha incluso basta a mostrare che i medaglioni erano modellati fedelmente sulle *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio oppure erano stati tratti da qualche collezione di biografie illustrate successive, che riutilizzavano le stesse immagini.[30]

Con l'aiuto di Fulvio è possibile ricostruire l'identità della maggior parte dei personaggi e spesso anche del testo corrispondente riportato intorno al margine del medaglione. Si tratta di una serie imperiale accurata e in genere erudita. Sui due lati dell'*Incendio di Roma* comparivano i due padri di Nerone: a sinistra l'imperatore Claudio, il padre adottivo, e a destra Domizio Enobarbo, il padre naturale, primo marito della madre Agrippina minore («Domizio, padre dell'imperatore Nerone»). Quanto ai medaglioni assortiti in basso, uno è troppo approssimativo per poterlo identificare e l'altro non è stato neppure abbozzato da Andreasi (anche se è probabile che si trattasse di Agrippina). Sul lato destro della parete, accanto alla raffigurazione della pira funebre di Otone, nel registro superiore comparivano i padri di Otone e Vitellio, e in quello inferiore le madri.[31]

Insieme agli analoghi medaglioni-ritratto sulle altre pareti, il tutto costituiva un'enorme galleria familiare di imperatori con relative parentele, anche se alcune scelte appaiono strane. Sulla parete orientale, Andreasi mostra quattro medaglioni sotto la figura di Augusto ritratta da Tiziano: i primi tre

– la moglie Livia, la figlia Giulia e il primo marito di Giulia, Tiberio Nerone, da non confondere con l'imperatore Nerone, né con Tiberio successore di Augusto – sono abbastanza prevedibili. Ma a completare il quartetto interviene Livilla, «moglie di Druso, figlio dell'imperatore Tiberio», recita la scritta. Livilla era effettivamente la moglie di Druso, e si diceva anche che fosse la sua assassina nonché l'amante di Seiano, il famigerato prefetto della guardia pretoriana, che ambiva al trono. La donna, secondo una versione, sarebbe stata imprigionata dalla madre e lasciata morire di fame (fig. 5.9).[32] Era tutta colpa di artisti che andavano di fretta e avevano scelto un volto che potesse andare bene, senza conoscerne realmente la storia? Oppure quel volto allude a un lato più oscuro, a una versione più cupa della politica dinastica incarnata da quelle immagini?

Qualunque sia la risposta – vi torneremo in seguito –, queste figure ci ricordano quale fosse il sovraccarico imperiale in quella singola stanza. Se si contano i ritratti di Tiziano, le «storie» di Giulio Romano e i circa quaranta medaglioni, e si considerano imperatori anche gli uomini a cavallo, nel Camerino dei Cesari non c'erano più soltanto gli undici di Tiziano, ma oltre settanta personaggi fra imperatori e parenti stretti.

Fili sparsi, spiegazioni e il retaggio imperiale

Il Camerino dei Cesari era uno degli esercizi più plateali di «stravaganza imperiale». Restano tuttavia non pochi problemi irrisolti, difficili da mettere a fuoco, eppure affascinanti. Lo studio di questa stanza è segnato da secoli di enigmi, incongruenze, inferenze ottimistiche ed errori accettati come «fatti» e diventati anch'essi parte della storia di questi *Cesari*.

Uno dei problemi è che ci sono troppe tessere in questo puzzle e troppe testimonianze «apparentemente» affidabili sull'esistenza di più quadri di quanti avrebbe potuto contenerne quello spazio. Non è escluso che in origine Andreasi avesse realizzato i disegni di tutte e quattro le pareti oltre che di tutti gli undici *Cesari*. Se così fosse, allora la sua riproduzione della parete nord con i ritratti di Vitellio, Vespasiano e Tito è andata perduta, sicché ora è impossibile ricostruirne la disposizione esatta. Non c'è modo di infilare, in meno di cinque metri di larghezza (compresa una porta, su cui forse c'era un dipinto), tutte le immagini che si pensa abbia contenuto: vale

a dire, fino a tre «storie» della bottega di Giulio Romano, fra cui il superstite *Trionfo di Vespasiano e Tito* (da solo poco meno di due metri), più due figure di cavalieri per un totale di dodici (?), cui accenna Strada in alcuni stringati appunti del 1568. Bisogna togliere qualcosa. Ma, senza la testimonianza di Andreasi, non abbiamo il minimo indizio su cosa togliere e dove.[33]

Un secondo problema lo creano gli inventari dell'epoca, a volte più incoerenti che utili, e spesso pieni di errori. I compilatori, diligenti oppure indolenti, potevano sbagliare tanto quanto coloro che svitavano e avvitavano, studiavano o possedevano le *Tazze* Aldobrandini: il dipinto dell'aquila che atterra sulla spalla di Claudio (fig. 5.5), un episodio raccontato da Svetonio, in un elenco è attribuito a Giulio Cesare e nell'inventario di Monaco, cosa ancora più bizzarra, è attribuito a un nobile romano non particolarmente famoso, cui sarebbe stato offerto l'incarico di «sindaco» di Roma nel 25 a.C.[34] Negli inventari potevano esserci notevoli divergenze e approssimazioni riguardo ai numeri. Perciò, se vogliamo mettere d'accordo le dodici figure di cavalieri sul registro inferiore, annotate da Jacopo Strada nel 1568 («imperatori» li definì) con i dieci registrati nell'inventario del 1627 o con gli undici degli elenchi compilati in Inghilterra, quando furono vendute le proprietà di Carlo I, non resta che ricorrere all'immaginazione.[35]

Una cosa però è chiara: la forza di seduzione del numero dodici è stata spesso all'opera, come se, senza bisogno di contare con precisione, si ipotizzasse che i Cesari si presentavano sempre in dozzine. Si spiegherebbero così anche i dodici cavalieri di Strada. È sicuramente questa la forza che ha spinto a distorcere i resoconti rinascimentali e quelli successivi degli imperatori di Tiziano, definiti «dodici» più spesso che «undici». Già nel 1550 Giorgio Vasari, nelle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori*, parlava più volte delle «dodici teste ... de' dodici Cesari» di Tiziano.[36] Quattrocento anni dopo, lo storico dell'arte Frederick Hartt, deciso a rintracciare il dodicesimo sovrano, concepì una complicata teoria per dimostrare che un tempo Domiziano compariva al centro della decorazione (perduta) del soffitto.[37] Non esiste il minimo indizio per supporre che così fosse. D'altra parte, Tiziano aveva completato

da poco i suoi undici, che già gli occhi erano puntati sul misterioso Cesare «mancante».

Di questi «dodici Cesari» ce ne sono parecchi in giro. Il pittore Bernardino Campi, che copiò gli imperatori di Mantova nel 1561, ne creò di sicuro un dodicesimo per completare la dozzina imperiale (cfr. *infra*, Capitolo V). Ma c'erano anche altri Domiziano rivali concepiti per colmare il vuoto. Fra questi, nell'inventario del 1627, ce n'è uno attribuito a Giulio Romano (un'assegnazione che gran parte degli storici dell'arte moderni considera poco plausibile e forse frutto di una leggenda popolare inesatta) e ce ne sono altri due molto vicini al formato generale di Tiziano, dipinti dal pittore Domenico Fetti, che lavorò a Mantova nei primi anni del Seicento.[38] Benché non ci fosse spazio per inserire nel Camerino dei Cesari un Domiziano, l'«incompletezza» della serie tizianesca si direbbe abbia costituito parte del suo fascino, visto che i pittori successivi non resistettero alla tentazione di completare l'opera del maestro. Siamo di fronte a un'altra versione dei Cesari come *work in progress* (fig. 5.10).

Ma allora perché Tiziano si fermò a undici? Non abbiamo alcuna prova certa: ci sono soltanto ipotesi e deduzioni, giuste o sbagliate che siano. Come possiamo prendere per buona la spiegazione più diffusa, secondo cui la stanza, soprattutto per via della finestra che interrompeva la parete orientale, era troppo piccola per ospitare degnamente tutti e dodici i Cesari? Se Tiziano o Giulio Romano avessero voluto inserire l'intera dozzina, avrebbero sicuramente trovato il modo di farlo: la cosa più semplice era dipingere figure un po' più piccole. Forse, in questa raccolta come in altre serie rinascimentali fluide, i due artisti non volevano includere il mostruoso Domiziano. Ma allora perché inserire Caligola, Nerone e Vitellio? Difficile capirlo. È più probabile che con quella scelta Tiziano volesse comunicare qualcosa sulla dinastia.

Uno dei temi principali della decorazione del Camerino era, come per le *Tazze* Aldobrandini, la successione dinastica. Tre delle «storie» di Giulio Romano ruotavano intorno ai presagi di un potere futuro. Nei disegni di Andreasi, oltre all'aquila sulla spalla di Claudio, compare anche una scena in cui Giulio Cesare è spinto verso il governo autocratico dalle meditazioni su una statua di Alessandro Magno, e un'altra scena racconta un miracolo

accaduto ad Augusto da piccolo, che diventa il presagio di una sovranità decretata dagli dèi (secondo Svetonio, il bambino, scomparso dalla culla, fu ritrovato sul tetto di un vicino edificio, con gli occhi fissi sul sole che sorgeva) (fig. 5.9).[39] A loro volta, i medaglioni con i ritratti di genitori e figli imperiali esemplificano la continuità del potere, la sua trasmissione da una generazione all'altra. L'assenza di Domiziano, non in quanto mostro, ma in quanto ultimo della linea dinastica, lascia aperta la possibilità che questa serie di sovrani prosegua ancora: un'immagine di governo imperiale che passa dall'uno all'altro, senza fine.[40]

5.10 Il Domiziano «mancante» di Tiziano ha offerto agli artisti l'occasione per colmare il vuoto, ognuno a modo proprio. a) La versione cinquecentesca di Bernardino Campi per il marchese di Pescara;

5.10 Il Domiziano «mancante» di Tiziano ha offerto agli artisti l'occasione per colmare il vuoto, ognuno a modo proprio. *a*) La versione cinquecentesca di Bernardino Campi per il marchese di Pescara;

b) e c) Due versioni diverse di Domenico Fetti (1589-1623);

b) e *c*) Due versioni diverse di Domenico Fetti (1589-1623);

d) Domiziano, proveniente in origine da una collezione privata di Mantova, etichettato erroneamente come «Tito»;

d) Domiziano, proveniente in origine da una collezione privata di Mantova, etichettato erroneamente come «Tito»;

e) La versione del Palazzo Reale di Monaco, ridimensionata per decorare una porta;

e) La versione del Palazzo Reale di Monaco, ridimensionata per decorare una porta;

f) Incisione di Egidio Sadeler (ca. 1620);

f) Incisione di Egidio Sadeler (ca. 1620);

g) Versione della serie acquistata dal Palazzo Ducale di Mantova negli anni Venti del Novecento: nel Camerino dei Cesari ne sono ora appese undici.

g) Versione della serie acquistata dal Palazzo Ducale di Mantova negli anni Venti del Novecento: nel Camerino dei Cesari ne sono ora appese undici.

In altre parole, la decorazione del Camerino è una celebrazione del futuro dei Gonzaga, ma anche della loro genealogia, simbolica e letterale. Il duca Federico, appena promosso tale, voleva legittimare se stesso e la sua famiglia attraverso il parallelo con gli imperatori di Roma. Una tattica, questa, ormai ben consolidata. Abbiamo già parlato di esibizioni pubbliche, in cui alcuni nobili Asburgo venivano paragonati ai loro equivalenti romani e persino a tutti i dodici Cesari di Svetonio (cfr. *supra*, Capitolo IV). Su una scala ancora più grandiosa, anche il lignaggio dei regnanti del Sacro romano impero – sia della dinastia Asburgo, sul trono in questo periodo, sia di altre dinastie – veniva fatto risalire virtualmente al mondo antico. Uno dei loro slogan più forti era la *translatio imperii*, che evoca l'idea del «trasferimento diretto» del potere dagli antichi romani ai franchi e quindi ai successivi sovrani germanici.[41]

Questo slogan compariva nelle fogge più diverse. Fu, curiosamente, convertito in bronzo nel grande mausoleo cinquecentesco dell'imperatore Massimiliano I a Innsbruck, mai completato. Nel disegno originale era previsto che ben trentaquattro busti di imperatori romani, a partire da Giulio Cesare, si congiungessero con una catena di antenati Asburgo e di santi cristiani con essi imparentati fino ad arrivare a Massimiliano in persona.[42] Lo stesso slogan ispirò una congerie di imprese letterarie e storiche tendenziose. Fra queste, una delle più ambiziose fu realizzata dallo stesso Jacopo Strada: nel 1557 egli pubblicò una prima edizione «pirata», tratta dalle bozze del manoscritto di un ampio compendio storico, vergato da un monaco erudito, Onofrio Panvinio, il quale aveva redatto una lista completa di funzionari, consoli, generali e imperatori romani vittoriosi, che si estendeva ininterrottamente per oltre duemila anni, da Romolo, il mitico fondatore di Roma, fino a Carlo V, il sovrano del Sacro romano impero, che abdicò nel 1556. Un'impresa di straordinaria diligenza ed erudizione al

servizio di quella che oggi appare un'ideologia imperiale decisamente poco plausibile.[43]

A questa tradizione apparteneva anche il Camerino di Federico. Ma non è affatto certo, come è stato suggerito di recente, che Tiziano volesse sottolineare l'equivalenza fra i Gonzaga e i Cesari, conferendo al ritratto di Augusto i lineamenti del suo committente. L'*Augusto* di Tiziano sembra fosse davvero piuttosto diverso dalla consueta versione rinascimentale e forse aveva anche una lieve somiglianza con alcuni ritratti del duca, tuttavia ricordava molto di più alcuni ritratti del giovane imperatore romano con la barba raffigurati su monete che quasi certamente Tiziano doveva avere visto.[44] I visitatori più attenti, però, avrebbero notato la corrispondenza fra gli undici Cesari e le undici teste scolpite (di scudieri, accoliti, sostenitori, parenti o antenati di Carlo V, al quale Federico doveva il suo ducato) che erano lì accanto, nella Sala delle teste. Era questa un'allusione alla corrispondenza fra antichità e modernità.[45]

L'ultima incertezza riguarda l'identità dei visitatori di Palazzo Gonzaga e pone una questione che si ripresenta con qualsiasi serie di imperatori in pittura o su carta, in marmo o in cera. A quali osservatori erano destinati quei personaggi? La «suite troiana» nella sua totalità ha tutta l'aria di essere una fila di sale espositive che avevano lo scopo di mettere in mostra Federico e la sua dinastia, e di impressionare il pubblico. Quest'obiettivo, però, non si accorda facilmente con l'armamentario domestico, elencato in un inventario dei beni dei Gonzaga nel 1540, a ridosso del completamento della suite. Come le stanze adiacenti, anche il Camerino conteneva allora diversi letti e materassi oltre a un clavicordo.[46] Questo non significa, naturalmente, che *non* fosse concepito per fare colpo. Prima dell'Ottocento la funzione delle stanze in Europa era molto meno rigida di quanto si tenda a pensare oggi, e anche una sala espositiva poteva essere destinata a diversi usi: per celebrazioni fastose, per dormire o per fare musica. In questo caso, però, non si può non pensare a un pubblico specifico, più interno e domestico di quanto si tenda a immaginare di primo acchito, e ciò comporta implicazioni più ampie sull'effetto di queste immagini. In altre parole, la presentazione dei Gonzaga come eredi del prestigio e del potere dei Cesari potrebbe essere stata diretta non tanto a visitatori esterni, quanto ai Gonzaga stessi. Oggi forse dimentichiamo troppo facilmente che, tra

quanti era necessario convincere circa l’appartenenza alla tradizione dell’antico potere imperiale romano di un aristocratico o un autocrate moderno, non figuravano soltanto i sudditi, i cortigiani e i rivali, ma anche quel normalissimo essere umano che era l’aristocratico o l’autocrate stesso.

Da Mantova a Londra e Madrid

Se c’è stato qualcuno che non ha avuto molte possibilità di godersi il Camerino o di trarne qualche insegnamento è stato proprio colui che lo aveva commissionato. Una lettera dei primi di gennaio del 1540 riporta il pagamento per le casse in cui furono trasportati da Venezia a Mantova i dipinti ormai completati.[47] Alla fine di giugno il duca Federico era morto. La stanza non conservò a lungo il suo glorioso aspetto originario. Nel 1628 – dopo meno di novant’anni, un reggente e sette duchi – quasi tutte le pitture, insieme ad altri capolavori dei Gonzaga, furono acquistate da re Carlo I e presero la via dell’Inghilterra. Una serie di spese eccessive per altre «migliorie» del palazzo e la necessità di raccogliere denaro per affrontare le minacce militari (le contestate conquiste territoriali portate a termine da Federico negli anni Trenta si erano rivelate più difficili da conservare di quanto valesse la pena) costrinsero i Gonzaga a spogliarsi di buona parte della loro collezione d’arte, compresi i Tiziano e i Giulio Romano. Considerata spesso, anche dopo cinquecento anni, una «tragedia», tale vendita potrebbe in realtà essere stata più salvifica che distruttiva. Nel 1630, infatti, in quella che, con un’espressione abbastanza neutra, viene chiamata la «guerra di successione mantovana», le truppe austriache, alleate di uno dei tanti rivali che aspiravano al ducato, entrarono a Mantova e si abbandonarono, come sempre accadeva, ai saccheggi, alle devastazioni, alle distruzioni e ai furti.[48]

Ma la parola «tragedia», applicata ai dipinti del Camerino dei Cesari, suona iperbolica anche per un’altra ragione. La stanza, infatti, nella forma in cui l’aveva concepita Giulio Romano, era stata già smantellata anni prima. L’inventario del 1627, vergato al momento della vendita della collezione, non lascia dubbi sul fatto che i pezzi più importanti – gli «undici» di Tiziano, l’imperatore extra, attribuito in questo documento a Giulio Romano, le «storie» e i cavalieri – non si trovavano più nel luogo d’origine,

ma nel cosiddetto «Logion Serato» che dà sul giardino: la nuova galleria, o «loggia chiusa», che il nipote di Federico aveva iniziato a costruire ai primi del Seicento e che ora, per via della decorazione settecentesca, è nota come «Galleria degli specchi». L'inventario chiarisce anche che due delle «storie» – *L'incendio di Roma* e *L'aquila sulla spalla di Claudio* – erano già state spostate e sistemate come decorazione sopra le porte di un'ala completamente diversa del palazzo (come poi sia possibile mettere d'accordo il totale di «dodici» storie documentate nel Logion Serato senza queste due è un altro rebus numerico).[49] Perché il Camerino, e in quale preciso momento, sia stato smembrato non è dato sapere. Forse fu semplicemente vittima dei progetti decorativi e dei nuovi entusiasmi dei successori di Federico. Ma è paradossale che la più celebre di tutte le stanze imperiali, quella che ha esercitato un'influenza preponderante su tutte le rappresentazioni successive, abbia avuto una vita così breve e sia stata disgregata forse già alcuni decenni prima che Carlo I ne acquistasse i pezzi più prestigiosi.

Dire che il re d'Inghilterra «acquistò» i dipinti è un eufemismo per descrivere quella combinazione di trattative sordide, doppi giochi, conti non saldati e incompetenza pura e semplice, che si concluse con quasi quattrocento fra dipinti e sculture in partenza da Mantova per Londra. Molto spesso il re non sapeva neppure che cosa aveva acquistato: i suoi agenti incaricati di selezionare le opere non sceglievano in base a un elenco stilato dal sovrano. Il principale negoziatore era un intermediario fiammingo di nome Daniel Nys, che è stato spesso definito un uomo infido, egocentrico e senza scrupoli. Giuste o sbagliate che siano le accuse, resta il fatto che la riluttanza degli agenti di Carlo I a sborsare il denaro alla fine portò Nys alla bancarotta. L'organizzazione del trasporto marittimo fu pessima e le opere furono sistemate sulla nave con una tale faciloneria che il mercurio, stivato proprio accanto ai quadri, durante una tempesta sgocciolò sulle tele, annerendone alcune al punto di renderle irriconoscibili.[50]

In questa vicenda complicata, alcuni dettagli importanti sulla sorte delle opere provenienti dal Camerino dei Cesari restano oscuri. Che cosa è arrivato esattamente in Inghilterra e in quali condizioni? Sono circolate a lungo varie leggende. A Mantova, all'inizio del Settecento, un visitatore

tedesco vide quello che ritenne un imperatore originale di Tiziano – solo «undici se ne sono andati» – esposto accanto a una piccola collezione di globi e a un bue marino impagliato. La cosa più probabile è che si trattasse di una copia oppure di uno di quei Domiziano di riserva. Un centinaio d’anni dopo, in una raffinata edizione della *Vita di Giulio Romano* di Vasari, una nota riportava la bizzarra tesi che tutti i dipinti del Camerino erano andati distrutti nel sacco della città del 1630, nonostante il coro unanime sulla loro presenza in Inghilterra.[51]

Il dibattito sugli effetti del mercurio e dei rimedi applicati ai dipinti fu, com’era prevedibile, cauto: si sosteneva che un intelligente miscuglio di latte, saliva e alcol avesse eliminato buona parte del danno. Era però impossibile nascondere quello che il mercurio aveva fatto al *Vitellio* di Tiziano (o, come sosteneva uno dei primi scambi d’identità, a *Otone*). Un inventario annotato della collezione reale, vergato alla fine degli anni Trenta del Seicento, afferma che il quadro era stato inviato a Bruxelles per i restauri, ma non doveva essere tornato a casa in gran forma, perché era stato confinato in un corridoio adibito a deposito.[52] Non è escluso che al posto dell’originale sia stata appesa una nuova versione per mano del pittore del re, Antoon Van Dyck, che nel 1632 ricevette la notevole somma di venti sterline (la tariffa del tempo per un ritratto a grandezza naturale) per l’«imperatore Vitellio», e altre cinque per avere «aggiustato il ritratto dell’imperatore Galba».[53] Nei documenti successivi non si trova più alcun riferimento esplicito, ma intorno a questi imperatori nacque una sorta di caccia al tesoro: «scova la copia» (o le copie) e «scopri il nome dell’artista». Un visitatore francese alla corte di Londra nel 1639, in una rara testimonianza oculare sulla collezione di re Carlo, parla degli undici di Tiziano e del dodicesimo imperatore, dipinto così abilmente da «Monsieur le Chavalier Vandheich» che era come se «avesse riportato in vita Tiziano». Il riferimento era al *Vitellio*, come pare probabile? In questo caso, egli aveva opportunamente dimenticato che il Domiziano non era comunque mai stato dipinto da Tiziano.[54]

Una cosa è certa: le opere del Camerino dei Cesari cambiavano di significato in ogni nuova sede, prima a Londra e poi a Madrid. L’idea di un insieme, completo e complesso, se n’era andata per sempre; ma del resto aveva cominciato a svanire già a Mantova. Una volta approdati in

Inghilterra, i dipinti furono suddivisi non soltanto fra stanze diverse ma anche fra diverse proprietà reali, alcuni nascosti come il *Vitellio* in un corridoio di Whitehall, altri esposti a Greenwich come la «storia» della morte di Otone.[55] L'unico gruppo che rispecchiava parzialmente la disposizione originale erano i sette imperatori di Tiziano – da Giulio Cesare a Otone, senza Caligola –, che erano stati appesi accanto a sette dei cavalieri di Mantova, anch'essi identificati come Cesari: «una mezza figura di Giulio Cesare, di Tiziano. Una più piccola di Giulio Cesare a cavallo, di Giulio Romano» recita l'inventario del 1640-1641.[56] Queste tele erano esposte nella cosiddetta «galleria» di St James's Palace, che fu divorata dalle fiamme nel 1809 (tutta questa storia è perseguitata dal fuoco e dalla distruzione), per cui è difficile stabilire dove fossero sistemati i quadri andati perduti.

Con ogni probabilità, a giudicare dall'ordine in cui sono elencate, le sette coppie di figure imperiali erano sistemate in due gruppi, uno di tre e uno di quattro, sulle pareti laterali della lunga sala, che a quel tempo conteneva in totale cinquantacinque dipinti. Probabilmente erano posti di fianco alla grande tela di Guido Reni con Ercole sulla pira, anch'essa proveniente da Mantova, che occupava da sola la stretta parete di fondo. Nonostante la descrizione prosaica dell'inventario – «Ercole disteso su un mucchio di legna» –, Reni raffigurava l'apoteosi più famosa della mitologia antica: l'eroe mortale sul punto di essere trasformato dalle fiamme in un dio immortale. Nella sua posizione privilegiata, Ercole faceva da contrappeso al nuovissimo dipinto di Van Dyck con il re a cavallo sotto un arco trionfale, che chiudeva l'altra estremità della sala, o meglio la *apriva*, con la sua architettura gigantesca che lascia intravedere altre viste (fig. 5.11).[57]

Alla corte di Carlo I gli imperatori romani, nella versione tizianesca e in altre versioni, avevano lo scopo di definire il senso della moderna monarchia. I ritratti del re si rifacevano spesso a un prototipo romano. L'immagine trionfale di Van Dyck, per esempio, discende, almeno indirettamente, dalla statua equestre di Marco Aurelio nel Campidoglio;[58] e, dietro il ritratto a mezzo busto di Carlo in armatura, c'era, come abbiamo già visto, l'*Otone* di Tiziano, nonostante tutte le associazioni imbarazzanti che quell'imperatore avrebbe potuto promuovere. Ma erano soprattutto le

sette coppie imperiali della galleria a contribuire a un dialogo denso di implicazioni con l'immagine del monarca vivente.

L'asse principale della galleria rispondeva a un concetto religioso ovvio e importante. A un'estremità c'era il monarca moderno, noto per avere proclamato il diritto «divino» del re umano. All'altra estremità c'era l'esempio più celebre dell'antico eroe mortale, diventato un dio a tutti gli effetti nel momento dell'apoteosi. Gli imperatori romani rispondevano allo scopo di sottolineare questo parallelo: non erano, come hanno immaginato alcuni critici, una semplice «sfilata di ritratti», una specie di guardia d'onore che conduceva il visitatore al Carlo I di Van Dyck, anche perché si trovavano sul lato opposto della stanza.[59] Raggruppati intorno a Ercole, gli imperatori erano presentati quasi fossero gli antichi omologhi storici del personaggio mitico. Come Ercole varcava il confine fra l'umano e il divino, così si riteneva che avessero fatto molti di quegli autocrati romani «nella vita reale». Tre dei personaggi esposti nella galleria – Giulio Cesare, Augusto e Claudio – erano stati proclamati «divini» al momento della morte, e per tutti e tre il confine tra il potere imperiale e il potere divino era a dir poco sfocato.

5.11 La galleria di St James's Palace, in cui era esposto il nucleo degli imperatori di Tiziano e alcuni dei suoi cavalieri, era dominata alle due estremità da: a) una tela gigantesca di Van Dyck del 1633, raffigurante Carlo I a cavallo, con echi della statua equestre di Marco Aurelio (fig. 1.11);

5.11 La galleria di St James's Palace, in cui era esposto il nucleo degli imperatori di Tiziano e alcuni dei suoi cavalieri, era dominata alle due estremità da: *a*) una tela gigantesca di Van Dyck del 1633, raffigurante Carlo I a cavallo, con echi della statua equestre di Marco Aurelio (fig. 1.11);

Da un dipinto, assai poco plausibile, di Guido Reni del 1617 con Ercole che diventa divino, mentre il suo corpo si consuma sulla pira (un po' più piccolo del Van Dyck: 2,5 m di altezza).

Da un dipinto, assai poco plausibile, di Guido Reni del 1617 con *Ercole* che diventa divino, mentre il suo corpo si consuma sulla pira (un po' più

piccolo del Van Dyck: 2,5 m di altezza).

Il pubblico ammesso in questa ala del palazzo era molto selezionato; anche qui, come a Mantova, si trattava di uno spazio semiprivato, in cui il re *imparava* a vedere se stesso in termini romani e nel contempo imponeva agli altri la stessa visione. Chiunque conoscesse la storia romana, però, avrebbe probabilmente colto il fatto che gli imperatori costituivano l'anello di congiunzione fra l'antica apoteosi mitica e la complessa idea di «divinità umana» sottostante ad alcune delle teorie autocratiche di Carlo I. Insomma, gli imperatori erano non soltanto una sfilata di avatar e un simbolo prestigioso per il monarca, ma anche una lente attraverso cui riflettere sui poteri e lo statuto del sovrano, uno strumento che contribuiva a rendere esplicite le connessioni fra Ercole e il re, fra la divinità e l'uomo sul trono.[60]

Carlo I si godette più a lungo di Federico Gonzaga i suoi imperatori romani e ne sfruttò la lezione. Ma anche la sua esperienza non durò più di un decennio. Con lo scoppio della guerra civile nel 1642, il re non riuscì quasi più a posare lo sguardo su nessuna delle collezioni d'arte racchiuse nei suoi palazzi londinesi. Dopo l'esecuzione, avvenuta nel 1649, quasi tutti i suoi «beni», vale a dire le opere d'arte, i gioielli, le insegne reali e gli effetti domestici, furono messi in vendita o dati, per saldare i debiti, ai creditori, i quali di solito li cedevano in cambio di denaro. Il nuovo regime parlamentare, con le casse vuote e in cerca di fondi, mascherò la vendita, cercando di farla passare per iconoclastia repubblicana, un colpo assestato a tutto l'armamentario della regalità.[61] I legami originari fra i diversi elementi del Camerino erano ormai completamente dimenticati e quasi tutti i dipinti presero strade diverse, a volte tortuose. Per esempio, gli undici cavalieri (o imperatori a cavallo) furono ceduti nel 1651 a Ralph Grynder, che era stato il tappezziere reale e presiedeva uno dei comitati di creditori. Grynder li separò, vendendoli a vari clienti, uno dei quali era un mercante che riforniva Luigi XIV di Francia, ed è per questo che tre dipinti sono finiti a Marsiglia. Nel 1660, quando Carlo II riconquistò il trono paterno dopo un breve periodo di governo «parlamentare», soltanto due quadri della serie originale tornarono nella collezione reale, non sappiamo se grazie alla campagna di minacce e di intimidazioni degli apparatčiki del

nuovo sovrano o come un atto di generosità opportunistica da parte dei nuovi proprietari.[62]

Gli unici a restare uniti furono i *Cesari* di Tiziano. E anzi, furono rimessi insieme tutti e «dodici», togliendoli dalle varie proprietà reali – dalle scale di servizio alla galleria di quadri di palazzo –, e acquistati in blocco insieme a molti altri gioielli della collezione da Filippo IV di Spagna. Le trattative commerciali che portarono a questa conclusione furono torbide quasi quanto quelle che avevano caratterizzato l'acquisto dei cosiddetti «pezzi di Mantova» da parte di Carlo I appena una ventina di anni prima. Per abbattere i costi si fece ricorso a tutti i mezzi possibili, come, per esempio, non nominare mai Filippo né i suoi ricchi forzieri, e mostrarsi sempre, a torto o a ragione, un po' sospettosi sulla qualità di alcune delle opere in vendita.[63]

I dodici Cesari erano chiaramente un boccone appetitoso, pur non essendo in cima alla lista delle priorità. Il primo istinto di Alonso de Cárdenas, il principale agente di Filippo, fu la diffidenza, per la semplice ragione, come sostenne in una memoria inviata a uno dei ministri del re, che sei dei quadri della serie erano malridotti e uno, il *Vitellio*, era comunque di Van Dyck. A novembre del 1651, non sappiamo il perché, si espresse in modo più favorevole sulla loro condizione, forse nella speranza che l'acquisto lo rendesse più gradito al re dei suoi rivali, intenti anch'essi a ingraziarsi Filippo, inviandogli altri tesori di Carlo I. Scrivendo ai suoi contatti presso la corte spagnola, Cárdenas sosteneva di essere stato informato che nove dei Cesari erano ben conservati, tenuto conto dell'«età delle tele», mentre dei restanti tre l'unico a essere danneggiato in modo irreparabile era il *Nerone*. E comunque, aggiungeva, uno era stato rimpiazzato da una copia di Van Dyck e la serie «non godeva universalmente di grande considerazione». Dopo lunghe trattative e un disinteresse attentamente calcolato, Cárdenas riuscì a ottenerli tutti e dodici per seicento sterline da un comitato di creditori: era la metà della valutazione ufficiale. Le tele furono subito spedite in Spagna – ammantate ancora in parte del prestigio di Tiziano, ma bisognose di restauri – insieme a un gruppo meticcio, anche se forse ritenuto meno meticcio di com'era in realtà, visto che né la copia del *Vitellio* né il *Domiziano* (aggiunto) avevano il minimo legame con Tiziano stesso.[64]

5.12 Il Buen Retiro della famiglia reale spagnola a Madrid sfoggiava molte immagini del potere imperiale romano. Questo Sacrificio per un imperatore romano di Giovanni di Stefano Lanfranco (ca. 1635) mostra i legami fra l’antico sovrano e gli dèi pagani. L’imperatore, in vesti dorate, osserva un vecchio sacerdote condurre il sacrificio che gli garantirà la salvezza e il successo, mentre gli sfortunati montoni, che saranno le vittime, vengono trascinati dentro.

5.12 Il Buen Retiro della famiglia reale spagnola a Madrid sfoggiava molte immagini del potere imperiale romano. Questo *Sacrificio per un imperatore romano* di Giovanni di Stefano Lanfranco (ca. 1635) mostra i legami fra l’antico sovrano e gli dèi pagani. L’imperatore, in vesti dorate, osserva un vecchio sacerdote condurre il sacrificio che gli garantirà la salvezza e il successo, mentre gli sfortunati montoni, che saranno le vittime, vengono trascinati dentro.

Non sappiamo a quali ritocchi siano stati sottoposti i dipinti al loro arrivo a Madrid nel 1652, ma furono immessi in una collezione reale che aveva già investito molto nelle immagini del potere romano. Nel palazzo del Buen Retiro, a poca distanza dal centro di Madrid, in quella che era quasi la seconda casa di Filippo IV, c’era una serie notevole di dipinti su temi romani, fra cui vari imperatori intenti a svolgere i loro ruoli ufficiali: mentre parlavano alle truppe, conferivano gli onori religiosi, conducevano le processioni trionfali o partecipavano al funerale di qualche sovrano (fig. 5.12).[65] Appena arrivati in Spagna, i dodici Cesari furono inseriti in un contesto imperiale analogo nel Real Alcázar, la fortezza reale nel centro della città. La Galería del Mediodía, quella cioè situata a sud, era al primo piano e faceva parte degli appartamenti reali; quindi, ancora una volta, era uno spazio tanto privato quanto pubblico, e i Cesari presero posto tra una schiera di importanti ritratti degli Asburgo e di altri regnanti. Adesso, dunque, era come *ritratti* che venivano visti: il loro sradicamento (o la loro liberazione) dal complicato insieme dinastico mantovano del secolo precedente era ormai giunto a compimento.

Ma chi si fosse affacciato alle finestre della galleria – il cui nome alternativo era, significativamente, Galería de los Retratos – si sarebbe accorto di altri collegamenti. Almeno fino al 1674, quando il giardino fu

distrutto durante i restauri del palazzo, la galleria dava sul Jardín de los Emperadores, che, come chiariscono altri due inventari, ospitava due file di busti moderni dei dodici imperatori, da Giulio Cesare a Domiziano, che conducevano fino a una statua a grandezza naturale del trisavolo di Filippo, Carlo V (l’ultimo Asburgo del ramo spagnolo a detenere il titolo di imperatore del Sacro romano impero). Qui sì che i Cesari fungevano da guardia d’onore di un monarca moderno. E chiunque avesse alzato lo sguardo da quei busti all’aperto fino alle grandi vetrate della galleria adiacente avrebbe intravisto la serie dei più famosi dipinti di imperatori dell’èra moderna: imperatori in dialogo con altri imperatori.[66]

E tuttavia, nonostante la grande fama, come non sospettare che i Tiziano fossero ormai un poco sfioriti? Fu forse per questa ragione che furono appesi vicino al soffitto, in uno spazio espositivo che era alto come due piani. E così nel 1734, quando un incendio devastò il palazzo, non ci fu il tempo di raggiungerli e, nonostante le successive apparizioni, tutte false, essi finirono in cenere.

L’arte della duplicazione

Al tempo dell’incendio, tuttavia, gli originali di Tiziano (completati, non sappiamo come, fino a portarli a dodici, restaurati, sostituiti o ridipinti) erano ormai soltanto una parte della storia. Dal momento in cui erano stati esposti a Mantova fino a molto tempo dopo la loro distruzione, erano state prodotte migliaia di copie, che diventarono alcune tra le immagini più familiari in tutto il continente europeo, esposte nei castelli e nei palazzi, ma anche in ambienti molto più modesti e riprodotti in materiali di ogni genere, dalla pittura alla carta, dallo smalto al bronzo. La parola «copia» tende a sottovalutarne l’importanza: fu proprio attraverso questo processo quasi industriale di duplicazione che i ritratti di Tiziano, non così familiari per noi, divennero le *facce* degli imperatori romani per generazioni intere, almeno fino al tardo Ottocento. E a volte non erano altro che «facce». Perché, mentre gran parte del significato del Camerino dei Cesari dipendeva dal suo complesso schema decorativo con i tanti intrecci narrativi, le «storie» imperiali e i cavalieri, nelle mie ricerche ho trovato un solo tentativo di ricreare successivamente un ambiente che conservasse il

sapore dell’insieme originario: la «piccola Mantova» di Jacopo Strada nella Kunstkammer, la camera delle meraviglie, di Alberto V. Per tutto il resto, il processo di copiatura tralasciò il contesto in cui quei quadri erano nati e sfornò parate di ritratti, come quelli esposti nella galleria dell’Alcázar, pronti per essere inseriti ovunque.[67]

Il processo di duplicazione cominciò appena vent’anni dopo l’arrivo dei dipinti sulle pareti del Camerino, quando a Mantova giunse per un matrimonio il pittore Bernardino Campi insieme al suo protettore, il marchese di Pescara. Durante il soggiorno, l’artista copiò i Tiziano, aggiungendovi un Domiziano, così simile per stile agli originali da essere, si diceva, indistinguibile. Una leggenda moderna molto tenace, basata sul fraintendimento intenzionale di una biografia cinquecentesca del pittore, sostiene che Campi lasciò generosamente in dono ai suoi ospiti il Domiziano, perché fosse accolto come pezzo mancante nella stanza adiacente al Camerino. Quello che in realtà egli fece, secondo il suo biografo, fu regalare tutti i suoi dipinti al marchese perché li portasse a Pescara.[68] Molto probabilmente, però, intravide anche una possibilità di guadagno. Di recente, in un archivio italiano, è stata rinvenuta una serie di disegni a penna e inchiostro molto accurata degli imperatori di Tiziano, firmata da Campi e datata luglio 1561, con brevi schizzi biografici e note sui loro diversi costumi e colori, che presumibilmente doveva costituire la base per altre copie, da produrre su richiesta.[69] In effetti esistono riferimenti ad almeno altre sei serie riprodotte da Campi, finite in mano ad aristocratici europei del suo tempo; una a Ferdinando I d’Austria, l’imperatore del Sacro romano impero, tre orgogliosamente in possesso di un trio di eminenti cortigiani spagnoli; e un po’ più tardi, intorno agli anni Ottanta del Cinquecento, anche due rami minori dei Gonzaga di Sabbioneta e Guastalla ebbero le loro versioni dei Cesari, in base, suppongo, al principio che nessun palazzo di famiglia dovesse essere senza i suoi imperatori.[70]

Campi, però, non aveva il monopolio delle riproduzioni. Gli artisti mantovani dipingevano copie per le residenze della nobiltà locale, e nei primi anni Settanta del Cinquecento un pittore ricevette l’incarico di eseguirne una serie per un altro cortigiano spagnolo, Antonio Pérez, come

dono per il duca del momento.[71] Ci sono inoltre testimonianze che l’imperatore Massimiliano II abbia chiesto di inviare a Mantova un pittore viennese per ricopiare le immagini, mentre all’inizio del Seicento la famiglia Farnese aveva nel suo palazzo romano una sua serie di ritratti – attribuita, a ragione o a torto, in un inventario successivo, a uno o due dei fratelli Carracci – che erano appesi alle spalle dei busti dei dodici Cesari.[72] Un’altra serie fu eseguita anche per i Gonzaga di Mantova, nel periodo in cui la collezione originale era a Venezia in attesa di salpare per l’Inghilterra: evidentemente i duchi avevano cominciato presto a rimpiangere la vendita di alcune delle loro opere predilette (e i Cesari facevano sicuramente parte del novero) e per ricordo si munirono di alcuni sosia.[73] Paradossalmente, una serie di copie divenne ridondante. Nel 1652 gli originali, arrivati all’Alcázar, sfrattarono le repliche che già facevano parte della collezione reale spagnola. Questo, almeno, è quanto si deduce da una lettera del 1585, in cui si parla della vendita delle opere d’arte collezionate da Antonio Pérez. Vi si legge che Filippo II (nonno di Filippo IV) non partecipava all’asta delle copie dei Cesari di Pérez, perché aveva già ricevuto le sue versioni da «Roma».[74]

5.13 Realizzare copie degli imperatori di Tiziano è stata un’attività importante per i pittori, anche se oggi è difficile distinguere quale delle copie superstiti fu dipinta da chi e per chi. A sinistra, una delle copie più certe: l’Augusto di Bernardino Campi per il marchese di Pescara (1561). A destra, un Augusto appartenente in origine a una collezione privata di Mantova.

5.13 Realizzare copie degli imperatori di Tiziano è stata un’attività importante per i pittori, anche se oggi è difficile distinguere quale delle copie superstiti fu dipinta da chi e per chi. A sinistra, una delle copie più certe: l’*Augusto* di Bernardino Campi per il marchese di Pescara (1561). A destra, un *Augusto* appartenente in origine a una collezione privata di Mantova.

Con tanta abbondanza di informazioni, è mortificante scoprire quanto sia difficile associare le copie documentate nelle lettere, negli inventari e nelle biografie alle varie serie superstiti. A parte i disegni firmati da Campi, si può identificare con certezza un solo set: le prime copie dipinte da Campi

per il marchese di Pescara non possono che essere quelle della collezione d’Avalos della Galleria Nazionale di Napoli (il cognome della famiglia del marchese era proprio d’Avalos). Ogni tanto, qua e là, si riesce a ricostruire qualche genealogia. Per esempio, una serie poco nota di una raccolta privata nel Regno Unito proviene da una vecchia famiglia mantovana con legami stretti con i Gonzaga, ed è perciò molto probabile che sia stata una delle prime copie eseguite per l’élite locale (fig. 5.13).[75]

Per il resto non ci sono che enigmi, vicoli ciechi e un numero imprecisato di tentativi tortuosi, ingegnosi, inconcludenti e a volte poco plausibili di ricostruire la storia delle varie copie attraverso le generazioni dell’aristocrazia europea. Prendiamo, per esempio, le repliche che si trovano a Monaco: un tempo costituivano il nucleo della «piccola Mantova» della Kunstkammer di Alberto V, poi furono rimpicciolite per adattarle a decorazione da collocare sopra le porte di alcuni saloni del Palazzo Reale, la Residenz di Monaco. Che siano le copie riprodotte da Campi per Ferdinando I, poi passate al genero Alberto? Non è escluso. Ma se così fosse, perché il Domiziano di questa raccolta è tanto diverso da quello che Campi eseguì per il marchese di Pescara (figg. 5.10e e 5.10a)? Può darsi che il pittore, nonostante il modello fedele che aveva già dipinto, abbia deciso di fare delle variazioni, sfruttando la libertà che gli offriva l’assenza di Domiziano. Ma è molto più probabile che la serie di Monaco non sia affatto opera sua.[76] E che dire delle copie perdute che possedeva l’imperatore Rodolfo II a Praga? Erano le stesse dipinte per Antonio Pérez e poi messe in vendita? O invece l’imperatore aveva ereditato e portato con sé a Vienna, la sua nuova capitale imperiale, la raccolta commissionata nel 1572 dal padre, Massimiliano II?[77]

Chi può dirlo? Indipendentemente dalla loro origine, tuttavia, i Cesari di Rodolfo II hanno esercitato sull’arte europea un’influenza maggiore di quanto egli stesso avrebbe potuto immaginare. Furono quasi certamente questi la base delle serie di incisioni seicentesche che resero popolari gli imperatori di Tiziano in tutta Europa e ben oltre i palazzi dell’aristocrazia. Nei primi anni Venti del Seicento, durante il regno dell’imperatore Ferdinando II (il secondo successore di Rodolfo), Egidio (o Gilles) Sadeler, della dinastia di stampatori fiamminghi che erano diventati gli incisori ufficiali della corte praghese, produsse una personale serie di stampe dei

Cesari (figg. 5.2 e 5.10f). Se confrontati con i disegni precedenti di Andreasi e Campi (che sono molto simili fra loro anche nei particolari più minuti), questi Cesari erano per alcuni aspetti meno accurati degli originali. Può darsi che la versione copiata a Praga da Sadeler fosse già più approssimativa, come può darsi che egli volesse conferire ai Tiziano una patina più moderna e nordeuropea. Ma, anche se meno precise, queste incisioni diventarono comunque per generazioni il marchio di fabbrica dei Sadeler ed entrarono a centinaia, se non a migliaia, nelle biblioteche europee e nei salotti della borghesia.[78] Alcune copie documentate successivamente *potrebbero* essere state ancora tratte dalle matrici originali (non è del tutto escluso, per esempio, che i *Dodici imperatori* «secondo Tiziano» di lord Leicester, che furono visti negli anni Venti del Settecento a Penshurst Place nel Kent, siano stati eseguiti quando i dipinti originali erano ancora a Londra).[79] Ma dai dettagli dei disegni appare chiaro che, a partire dalla metà del Seicento, quasi tutte le versioni superstiti avevano come modello le stampe. Il volto degli imperatori romani era ormai quello delle *copie delle copie* di Sadeler dei ritratti tizianeschi.

5.14 Gli imperatori di Sadeler finirono un po' dappertutto, seguendo strade inaspettate. Qui un'edizione di Svetonio di fine Quattrocento dopo la rilegatura ottocentesca, che include minuscole versioni (4 cm di altezza) delle incisioni di Sadeler, realizzate attorno al 1690.

5.14 Gli imperatori di Sadeler finirono un po' dappertutto, seguendo strade inaspettate. Qui un'edizione di Svetonio di fine Quattrocento dopo la rilegatura ottocentesca, che include minuscole versioni (4 cm di altezza) delle incisioni di Sadeler, realizzate attorno al 1690.

La verità è che quasi tutte le versioni dipinte, basate su Sadeler, sono, in modo quasi imbarazzante, lontane anni luce da qualsiasi cosa si possa anche per sbaglio attribuire a Tiziano. I sei di Abraham Darby facevano quasi certamente parte di queste copie di «seconda generazione» (fig. 5.1), così come la serie ancora più rozza che un tempo era nel castello di Bolsover, quello con la fontana circondata da imperatori, che lanciavano sguardi bramosi alla Venere nuda al centro.[80] Sarebbe stato molto difficile per chiunque non fosse accecato dall'ottimismo della volontà scorgere in quei ritratti la mano del maestro. A noi, però, qui interessa più capire in che

modo questi Cesari particolari si siano insinuati in contesti e in materiali così diversi. L’immagine sulla tazza da tè reale di quello che in realtà era l’Augusto di Sadeler (fig. 5.3) è una delle infinite copie dei suoi ritratti imperiali, esibite non solo sulle pareti di una galleria, ma su oggetti «più familiari» di ogni sorta, da quelli squisitamente preziosi a quelli più comuni. In mezzo a tanta moltitudine c’erano sicuramente pezzi da amatori, concepiti per far colpo, nonostante le piccole dimensioni, o magari proprio per questo. Per esempio, un collezionista di libri di fine Settecento commissionò una nuova rilegatura per la sua edizione pregiata delle *Vite* di Svetonio del 1470, che venne decorata con una serie miniaturizzata di smalti prodotti circa cent’anni prima ad Augusta sul modello delle stampe di Sadeler. Smalti analoghi finirono a Monaco, su un paio di «scudi» da esposizione nella Schatzkammer del Palazzo Reale (fig. 5.14).[81] Nello stesso periodo, però, avveniva anche una produzione su larga scala di incisioni economiche, destinate a essere inchiodate sui muri o incollate sui mobili di famiglie con meno pretese o meno soldi, come quella illustrata nell’ultimo capitolo, raffigurante nientemeno che il *Caligola* di Sadeler (fig. 4.6). E di simili versioni dovevano essercene a migliaia.

5.15 Il contrasto fra l’atmosfera arborea del giardino di Amsterdam e l’imperatore di piombo è molto forte. La scultura è una versione dell’Otone di Bartholomeus Eggers e il nesso con l’Otone di Tiziano risulta chiaramente dalle vesti.

5.15 Il contrasto fra l’atmosfera arborea del giardino di Amsterdam e l’imperatore di piombo è molto forte. La scultura è una versione dell’*Otone* di Bartholomeus Eggers e il nesso con l’*Otone* di Tiziano risulta chiaramente dalle vesti.

Le incisioni di Sadeler furono persino trasformate in sculture. Alcune immagini moderne degli imperatori, in marmo o metallo, che sono ancora allineate nelle gallerie dei palazzi e lungo i viali dei giardini, rivelano a uno sguardo attento la loro discendenza da incisioni famose. Nel parco di quella che era la residenza reale di Charlottenburg a Berlino, per esempio, c’è una fila di busti imperiali del tardo Seicento, scolpiti da Bartholomeus Eggers: è fra di essi che Effi Briest, nel romanzo omonimo di Theodor Fontane, passeggia di pomeriggio, chiedendosi in che modo distinguere Nerone da

Tito.[82] A un primo sguardo quei busti non sembrano identici a quelli di Sadeler, in parte perché spesso, nel rendere tridimensionali il profilo e il volto bidimensionali delle stampe, si perde qualcosa del carattere degli originali. Ma basta guardare le vesti e l'armatura, e in alcuni casi, in particolare quello di *Otone*, anche il cordone sul petto e le pieghe riconoscibili sul collo, per accorgersi delle forti somiglianze. Di recente, uno storico dell'arte ha definito questi busti «fantasie immaginative». Può darsi che lo siano, ma in questo caso le fantasie sono di Tiziano, mediate attraverso Egidio Sadeler (fig. 5.15).[83]

Per noi è quasi impossibile immaginare quel mondo europeo, dal Seicento all'Ottocento, in cui gli imperatori romani, così come erano stati pensati da Tiziano e diffusi per tutto il continente da Sadeler, erano *la* maniera ufficiale di raffigurare quei regnanti, un mondo in cui chiudere gli occhi e figurarsi, per esempio, Otone significava quasi sicuramente vedere *questa* versione dell'imperatore. La loro influenza non è del tutto scomparsa: nel film di Peter Greenaway del 1991, *L'ultima tempesta*, si intravedono ancora brevemente le incisioni di Sadeler. Non più di qualche anno fa, il «Daily Mail» illustrava un articolo sulla scoperta, assai dubbia, della statua romana di Caligola (cfr. *supra*, pp. 78-79) con una foto a colori del *Caligola* dello stesso incisore. Ed è ancora possibile trovare nei negozi borse, T-shirt, cellulari e copripiumini con i suoi imperatori.[84] A partire dalla fine dell'Ottocento, però, quelle immagini cominciarono a non essere più immediatamente riconoscibili. E oggi quasi nessuno si figura in questo modo gli imperatori romani.

Perché si sono eclissati? In parte, sospetto, perché il culto crescente per l'«originale» – si pensi alle scoperte entusiastiche con cui è iniziato questo capitolo – spinge a rimpiangere sempre più la perdita dei dipinti di Tiziano. Ma c'è un altro fattore, ancora più importante: in questa ricerca di autentici volti romani imperiali, la combinazione radicale, effettuata da Tiziano, fra una modernità rinascimentale in stile lievemente fiorito e l'accuratezza archeologica può ora apparire più imbarazzante che innovativa. È un cambiamento, questo, che una biografia del pittore pubblicata negli anni Settanta dell'Ottocento già coglieva. Gli autori ammettevano che forse gli originali erano di gran lunga superiori alle copie, ma non avevano nessuna intenzione di sprecare tempo con i loro «atteggiamenti forzati e innaturali»,

con la loro teatralità «grottesca» e «pomposità affettata».[85] Quanta acqua era passata sotto i ponti da quando i fratelli Carracci esclamavano: «Imbattibili!».

Le scritte sul muro

Nelle incisioni di Sadeler c'è però un elemento importante, ignorato quasi totalmente dagli storici dell'arte moderni. Sotto ogni figura scorrono diverse righe di poesia latina, che riassumono le imprese e la personalità dell'imperatore rappresentato: un cenno «a due colonne di iscrizioni latine» è il massimo di attenzione che oggi viene a esse attribuito. Non sappiamo chi abbia compilato quei versi, e in alcuni punti il linguaggio è così rozzo che è quasi impossibile tradurlo con un senso ragionevole (questo è forse il motivo della mancanza di una traduzione anche quando, ogni tanto, gli studiosi moderni *ristampano* il latino). Ma, come dimostra la versione completa riportata in Appendice (vedi *infra*, pp. 327-339), la maggior parte di quei versi contiene attacchi feroci alla carriera e alla moralità di quasi tutti i sovrani illustrati. Che interpretazione dare di una cosa simile?

Persino nel mondo concettuale dell'aristocrazia europea i Cesari recitavano più di una parte in commedia. Li abbiamo già visti comportarsi da antenati per legittimare le dinastie moderne e anche, forse, da «esempi» per la condotta del sovrano. A volte erano modelli positivi, da seguire. Un teorico spagnolo del Seicento propose di limitare la presenza delle immagini fra le mura del palazzo: «Non dovrebbe essere permessa nessuna statua né alcun dipinto,» dice una lontana traduzione in inglese «se non tale da creare nel principe una gloriosa emulazione».[86] Più spesso, però, questi *exempla*, sia testuali sia visivi, fornivano non soltanto modelli onorevoli da imitare, ma anche moniti sui comportamenti da evitare. Insomma, per dirla con l'enfasi un po' stramba di uno degli studiosi di monete del Cinquecento: si può imparare osservando i coccodrilli, gli ippopotami, i rinoceronti e altri animali, e quindi si può fare altrettanto osservando questi imperatori mostruosi.[87]

Era questo, presumo, lo scopo che si proponevano le «storie» imperiali dipinte da Giulio Romano per il Camerino dei Cesari: mescolavano esempi

di buona e di cattiva condotta – il nobile suicidio di Otone contrapposto a «Nerone che strimpella mentre Roma brucia» – e lasciavano all'osservatore il compito di confrontarli e trarne le lezioni sottese.[88] Ma i versi contenuti nelle incisioni di Sadeler vanno ben oltre.

Dei dodici Cesari, l'unico a essere elogiato senza mezzi termini è Vespasiano («Guardate ora l'immagine di un buon principe»): tutti gli altri sono sottoposti a critiche più o meno feroci. Alcuni bersagli erano ovvi. Tiberio basava il suo governo su «riti selvaggi ed emozioni più che odiose»; Nerone aveva «compiuto infinite scelleratezze» e tentato di «distruggere la terra natìa con il fuoco e la madre con il ferro»; Domiziano aveva «macchiato il nome di Cesare e deturpato il suo santuario». Ma anche i sovrani verso i quali ci si sarebbe potuti aspettare una reazione più positiva non ne escono indenni. I versi sotto Giulio Cesare lo accusano di incesto con la madre («anch'egli esiziale a causa del crimine di avere violato la madre»). Ad Augusto, certo, veniva riconosciuto il merito di avere posto fine alle guerre nell'impero, ma è comunque criticato almeno per la prima parte della sua carriera «per non avere fatto niente che fosse degno di gloria». Anche Tito, che è secondo soltanto a Vespasiano per virtù, è descritto un po' tenebrosamente come uno «abbastanza astuto da prendersi in segreto i (suoi) piaceri».

Questi versi rozzi, scurrili, che rovesciano disprezzo su quasi tutti gli imperatori raffigurati, sono le uniche risposte dettagliate che abbiamo rispetto al contenuto, ma non allo stile, dei Cesari di Tiziano, ed è difficile sapere esattamente come vadano presi. Sadeler aveva dedicato l'intera raccolta di stampe a Ferdinando II: l'imperatore fu sorpreso, scioccato o sornionamente divertito da quello che stava scritto sotto le immagini? E quei messaggi quale effetto ebbero sulle altre migliaia di persone che possedevano, ammiravano o ricopiavano quelle figure classiche? Che non ci facessero caso, esattamente come accade ora?

Non abbiamo modo di saperlo. Quelle parole, però, ci spingono a guardare a fondo i lati più oscuri, sovversivi e controversi dei Cesari, e lo faremo partendo da un'altra reggia, Hampton Court, in Inghilterra, da un'altra serie di originali preziosi andati perduti, da altri casi di identità scambiate e,

prima ancora, da una delle raccolte di imperatori romani più pretenziose e meno amate di tutta la modernità.

VI

SATIRA, SOVVERSIONE E ASSASSINIO

I Cesari in cima alle scale

Per tutti quelli che non amano il «barocco estremo», la decorazione dello Scalone del re (*The King's Staircase*) di Hampton Court Palace, alle porte di Londra, è difficile da sopportare, tanto è «ampollosa e tronfia». E questo non è che uno dei commenti più gentili che le vengono riservati.[1] Quei dipinti, portati a termine all'inizio del Settecento, facevano parte della ristrutturazione radicale del palazzo, avviata da re Guglielmo III e da Maria II Stuart nel 1688, subito dopo l'ascesa al trono su cui sedeva Giacomo II, il padre della regina. A eseguirli era stato un pittore italiano, Antonio Verrio, un affarista molto abile che riuscì a barcamenarsi e a ottenere commissioni importanti da tutti i sovrani d'Inghilterra succedutisi fra Carlo II e la regina Anna, sopravvivendo a rivoluzioni dinastiche, politiche e religiose. A Hampton Court gli fu assegnato il compito di decorare, in uno stile adeguatamente solenne, lo scalone cerimoniale disegnato da Christopher Wren, che conduceva agli appartamenti reali e di Stato, situati al primo piano. Ed è per questo che fu chiamato lo «Scalone del re» (fig. 6.1).[2]

6.1 Lo spettacolo barocco di Antonio Verrio (inizio Settecento) sullo Scalone del re a Hampton Court Palace diventa molto più comprensibile se si conosce la sua fonte di ispirazione: i *Cesari* (metà del IV secolo d.C.), in cui l'imperatore Giuliano si fa beffe dei suoi predecessori. Sulla parete principale un gruppo di imperatori romani con Alessandro Magno che spunta da sinistra: sono tutti in attesa di essere ammessi a un banchetto celeste; la tavola, vuota, è apparecchiata su una nuvola sopra le loro teste, e sul soffitto si vedono gli dèi; nelle nuvole a mezz'aria ci sono anche Ercole e Romolo (l'ospite) con la sua lupa. In cima alla parete a sinistra sopra le muse, il dio Apollo suona la cetra.

Oggi, salendo quelle scale, è difficile cogliere il senso del tema pittorico, al di là dell'evidente e colossale esagerazione. Tutto quello che si nota, a prima vista, è una moltitudine di antiche divinità maschili e femminili sparse sul soffitto. Ercole con la sua clava è in precario equilibrio su una nuvola, e su un'altra nuvola c'è una collezione di muse seminude e stranamente languide, sulla cui testa veleggia un Apollo compiaciuto,

mentre più in basso c'è quello che sembra un Nerone assorto e cinto di lauro, che strimpella la chitarra (fig. 6.2b). Fu soltanto negli anni Trenta dell'Ottocento, dopo vari decenni di perplessità trasmesse fedelmente dalle guide di Hampton Court, che uno storico dell'arte individuò la fonte di ispirazione di quelle pitture. Verrio aveva dato forma a una curiosa satira degli imperatori romani, scritta proprio da uno di loro, l'imperatore Giuliano del IV secolo d.C., ora noto soprattutto per i suoi tentativi di riportare in auge il paganesimo contro il cristianesimo in ascesa, tanto da essere chiamato «Giuliano l'Apostata». La fonte erano i *Cesari* – o *Saturnali* –, una delle sue opere superstiti in lingua greca, che spaziano dalla teologia mistica pagana fino a un libello, maliziosamente intitolato *Misopogon* o l'«Odiatore della barba», in cui, a una difesa ironica del proprio aspetto (barba compresa), Giuliano associa un attacco ad alcuni dei suoi ingrati sudditi. [3]

I *Cesari* prendono spunto da un semplice scherzo. È giorno di festa a Roma; e Romolo, il suo fondatore (poi assurto a divinità), ha deciso di invitare gli imperatori del passato a un banchetto divino. I tavoli più in alto sono riservati agli dèi in stretto ordine gerarchico: da Giove e il padre Saturno fino alle divinità minori. Più in basso è apparecchiato un tavolo per gli imperatori degli ultimi quattrocento anni, che entrano uno a uno, da Giulio Cesare fino agli immediati predecessori di Giuliano. Ma gli ospiti non sono molto graditi alla compagnia celeste. Attento a Cesare, dicono a Giove: mira al tuo regno. Di Nerone si limitano a dire che è un concorrente di Apollo. Adriano non sa fare altro che cercare l'amante perduto, e così via. A quasi tutti gli aspiranti al convivio viene revocato l'invito, e alla fine gli dèi organizzano un vero e proprio concorso, più formale e a volte spassoso, per decidere chi sia il migliore fra i pochi rimasti, ossia Giulio Cesare, Augusto, Traiano, Marco Aurelio, Costantino e Alessandro Magno, che Ercole ha infilato nel novero all'ultimo istante. Il voto, segreto, proclama vincitore Marco Aurelio, ma non è affatto chiaro se qualcuno degli imperatori riuscirà infine a sedersi a tavola con gli dèi. [4]

6.2 Quattro imperatori romani sullo Scalone del re: *a*) Un Giulio Cesare assai altezzoso volta le spalle ad Augusto, tormentato dal filosofo Zenone;

b) Nerone strimpella la chitarra;

c) Su una parete adiacente, l’imperatore Giuliano (IV secolo d.C.) scrive seduto al tavolo e sopra di lui si libra il suo ispiratore, il dio Mercurio/Hermes.

I *Cesari* di Giuliano sono dunque la chiave per decifrare la decorazione pittorica. Giuliano compare su una parete laterale quasi in cima alle scale, e alle sue spalle fa capolino Mercurio, l’ispiratore della satira, che osserva la scena (fig. 6.2c).[5] Su in alto, fra nuvole di bambagia, ci sono i veri dèi dell’Olimpo, e proprio sotto di loro c’è una tavola vuota, come in attesa che gli imperatori vi prendano posto. Per il momento, però, subito al di sotto di Romolo e della sua lupa, alcuni di loro sono tenuti ad aspettare nel mondo umano, mentre da sinistra sta arrivando Alessandro Magno, seguito dalla «Vittoria alata». Non tutti gli imperatori sono identificabili, ma oltre a Nerone con la chitarra, al centro del gruppo imperiale, compare, ammantato di rosso e ben riconoscibile, un Giulio Cesare abbastanza somigliante, e alla sua destra c’è Augusto, con accanto una figura vestita di bianco, quasi sicuramente il filosofo Zenone, che, nella satira di Giuliano, gli dèi gli hanno assegnato perché gli infondano un po’ di saggezza (fig. 6.2a).

Il testo di Giuliano e le immagini di Verrio coincidono quasi alla perfezione. Resta però la domanda fondamentale: che cosa si voleva veramente comunicare con quelle scene? Perché mai il pittore decorò (o impiastrò) le pareti di un palazzo reale con la versione visiva di una satira in cui quasi tutti gli imperatori romani si situano tra la malvagità e la stupidità? La tentazione è stata spesso di leggervi un messaggio criptico di

tipo religioso o politico. Alcuni interpreti moderni hanno visto nella figura di Alessandro Magno il re Guglielmo, ritratto come se da solo valesse tanto quanto tutti gli imperatori romani messi insieme. Altri vi hanno letto, in modo più specifico, l'affermazione del protestantesimo del nuovo re contro il cattolicesimo del predecessore Giacomo II, che qui sarebbe rappresentato dagli imperatori romani (la figura leggermente a sinistra di Zenone è un attacco segreto al clero?). Altri ancora, e con più sottigliezza, invitano gli spettatori a considerare il dipinto un «saggio interattivo» sulle qualità di governo di Guglielmo, il quale sarebbe presente in vari ruoli, non soltanto nel trionfante Alessandro, ma anche in Giuliano, il cui paganesimo tollerante viene così equiparato al protestantesimo, e persino in Apollo sulla sua nuvoletta, glorioso ma non compiaciuto, che preannuncia l'avvento di una nuova èra culturale.[6]

Niente di tutto ciò è impossibile. Giuliano era sicuramente più noto e più letto intorno al 1700 di quanto lo sia stato in seguito, sebbene anche allora fosse un personaggio poco conosciuto al di fuori della ristretta cerchia delle élite culturali. Ma tutti questi significati in codice presentano serie difficoltà. Al di là dell'ammirazione vera o presunta per la sua tolleranza, innalzare pubblicamente a simbolo della fede protestante Giuliano, un pagano che era alla ricerca di proseliti, sarebbe stato decisamente una scelta problematica, tanto più che il vero vincitore della gara indetta dagli dèi per incoronare l'imperatore migliore non era Alessandro, bensì Marco Aurelio.

E c'è un altro aspetto, anche più importante: i tentativi di dipanare i messaggi nascosti delle immagini trascurano quello che è immediatamente visibile in superficie. La sorpresa non sta nei segreti celati in queste pitture, ma nel fatto che tutti gli imperatori dipinti in una delle zone più cerimoniali della reggia siano dei fallimenti ridicoli. La distanza dal tempo in cui quelle sfilate di Cesari erano simboli potenti è davvero abissale. Cos'è accaduto?

Non scopriremo mai quali fossero le vere intenzioni di Verrio e di Guglielmo III, e neppure quali fossero le reazioni di quanti, dalla servitù agli ambasciatori, andavano su e giù per quelle scale prima che arrivassero i decenni dello sconcerto. D'altra parte, però, quelle pitture sono effettivamente sconcertanti e ci invitano a osservare con sguardo più interrogativo altre immagini imperiali presenti nel palazzo e, con un salto di quasi cent'anni, ad atterrare in pieno Ottocento, in un mondo molto diverso di mostre, saloni, gallerie, concorsi e dibattiti pubblici. Anche in questo

caso, scopriremo che la complessità e l’ambivalenza di alcune immagini imperiali (liquidate in modo frettoloso e neutro come «vittoriani in toga» o come esercizi scolastici di un classicismo ammuffito) sono state spesso ignorate.

Prima, però, torniamo agli altri Cesari di Hampton Court, e in particolare a Giulio Cesare in persona.

Il Cesare del Mantegna

Giulio Cesare è sempre stato il più discusso di tutti i governanti romani. Scrittori, attivisti e comuni cittadini dibattono da secoli da quale parte stare: con lui o con i suoi assassini? Il *Giulio Cesare* di Shakespeare non è che una delle tante riflessioni ambigue e brillanti sull’argomento. Agli inizi del Trecento, Dante mise i suoi assassini, Bruto e Cassio, nel girone più profondo dell’Inferno, con i piedi infilati nella bocca di Satana: peggio di loro sta soltanto Giuda Iscariota, con Lucifero che gli dilania la testa conficcata nel ghiaccio. Più o meno un secolo dopo, due umanisti italiani condussero un famoso scambio di libelli sui rispettivi meriti di Cesare e di Scipione, l’eroe della Repubblica che aveva salvato Roma sconfiggendo Annibale. Per Poggio Bracciolini, uno dei contendenti, Cesare era un tiranno che aveva distrutto la libertà; per l’altro, Guarino Veronese, Cesare aveva in realtà salvato la libertà dalla corruzione in cui era caduta.[7] Quando fu accusato di cesarismo ai primi dell’Ottocento, Andrew Jackson sapeva che quell’attacco era stato mosso contro moltissimi leader occidentali prima di lui? Per più di un millennio, ha giustamente detto di recente uno scrittore, la carriera di Cesare ha fornito «carne e sangue» alle categorie astratte del pensiero politico.[8]

6.3 *Table des grands capitaines de l’antiquité*: il ripiano di porcellana con Alessandro Magno al centro. Tutt’intorno, una serie di imperatori romani, con l’aggiunta di Giulio Cesare, raggruppati nella parte inferiore dell’immagine. Da destra a sinistra: Augusto, Settimio Severo (con barba), Costantino (IV secolo d.C.) con fascia ingioiellata, Traiano, poi Cesare (nei dettagli). Nella scena sottostante, Cesare si ritrae inorridito di fronte alla testa mozzata del rivale Pompeo Magno. Il tavolo fu commissionato da Napoleone nel 1806; donato al re Giorgio IV d’Inghilterra, oggi è a Buckingham Palace.

6.4 Bassorilievo di John Deare (1796) con Cesare che combatte dentro un'imbarcazione, mentre da destra un britanno va all'attacco dei romani. L'iscrizione originale, sottostante il pannello, indica che la vittoria non sarebbe stata di Cesare: «HOC [U]NUM AD PRISTI[N]AM FORTUNAM CAESARI DE[F]UIT» («A Cesare mancò questa [vittoria] per completare il suo successo tradizionale»), citazione tratta dal racconto cesariano dell'invasione della Britannia. Forse non è senza significato che Deare fosse un sostenitore della rivoluzione americana e che il bassorilievo, largo oltre un metro e mezzo, dovesse essere collocato sopra il camino della casa inglese di John Penn, nipote di William Penn.

Alcune di queste contrapposizioni hanno evidenti radici nella politica moderna: il legame di Poggio Bracciolini con la Repubblica fiorentina ispirava in parte il suo disprezzo per Cesare. Ma non si trattò mai di una semplice divisione tra il fronte monarchico favorevole al dittatore e il fronte repubblicano a esso contrario. Gli uni e gli altri trovavano in Cesare molte cose ammirevoli, dallo stile letterario, imitato più o meno consapevolmente da generazioni di studenti, al «genio» militare, audace e ad alto rischio, ma anche straordinariamente vittorioso. Nella sfilata medievale dei «Nove Prodi», Cesare era raggruppato insieme ad altri due guerrieri, Alessandro Magno e il troiano Ettore, e in compagnia di Alessandro ricompare su uno

degli oggetti più impudenti e costosi commissionati da Napoleone: il «tavolo dei grandi condottieri dell’antichità» (*Table des grands capitaines de l’antiquité*), con il suo sfarzoso piano di porcellana, decorato con scene di trionfi e massacri e con i ritratti dei dodici «più grandi» generali dell’età classica (fig. 6.3).[9] Pochi, almeno fino a tempi molto recenti, si sono chiesti, come invece facevano già a Roma i nemici di Cesare, se i suoi successi militari non fossero genocidi più che colpi di genio, e pochi artisti hanno condiviso la visione alternativa dello scultore settecentesco John Deare, che raffigurò Cesare in quella che a prima vista sembra una battaglia eroica contro i nemici britanni, ma che, nell’iscrizione annessa, ricorda come quella vittoria sarebbe finita con una sconfitta militare per il generale romano (fig. 6.4).[10]

Lasciando da parte i libri e i campi di battaglia, le altre sue virtù offrirono per secoli a pittori e disegnatori di tutta Europa un repertorio fruttuoso, anche se le narrazioni cui si sono ispirati hanno da tempo cessato di essere riconoscibili per molti di noi. La «clemenza» di Cesare è sempre stata uno dei temi preferiti, in particolare quella di cui aveva dato prova dopo la vittoria nelle guerre civili, che erano state il trampolino di lancio della sua «dittatura». Alla testa dei suoi nemici in quel conflitto fratricida c’era Pompeo Magno, un conquistatore ambizioso e un tempo autocelebrativo, diventato poi un tradizionalista, un conservatore. Sconfitto da Cesare nella battaglia di Farsalo nel nord della Grecia nel 49 a.C., fece subito dopo una fine crudele, decapitato mentre tentava di rifugiarsi in Egitto. La condotta di Cesare all’indomani della morte del rivale ha offerto una lezione per i leader antichi e moderni di tutti i colori politici.

6.5 Un esempio classico della magnanimità di Giulio Cesare: seduto al centro della scena, egli ordina di distruggere la corrispondenza di Pompeo, il rivale sconfitto, perché le informazioni in essa contenute non vengano usate contro altri. Si tratta del pannello principale nel soffitto della Camera degli imperatori a Palazzo Te, il palazzo del piacere dei Gonzaga, alla periferia di Mantova, progettato da Giulio Romano negli anni Venti del Cinquecento.

a)

6.6 Le prime due scene (*qui e nella pagina accanto*) dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna (tardo Quattrocento). Le grandi tele si ispirano ad antiche descrizioni delle parate romane della vittoria a volte molto spettacolari, con il bottino, i dipinti che illustrano le campagne e gli slogan su grandi cartelli. Qui l'unico partecipante nero, coperto con uno strato di colore da Roger Fry, è stato rimesso al suo posto.

Nel soffitto di una delle stanze di Palazzo Te di Federico Gonzaga si vede Cesare che ordina di bruciare la corrispondenza di Pompeo ormai

morto: è la promessa magnanima che il suo contenuto non sarebbe mai stato usato per una caccia alle streghe (fig. 6.5).[11] E sono numerosi gli artisti che hanno raffigurato la scena in cui Cesare reagisce con angoscia e dolore all'offerta della testa mozzata di Pompeo: proprio l'immagine che funge da emblema pittorico di Cesare sul ripiano del tavolo napoleonico con i grandi condottieri dell'antichità (fig. 6.3). Ancora una volta, questa reazione è considerata un segno di umanità e magnanimità, anche se qualche cinico ha affermato che le sue erano lacrime di coccodrillo.[12]

b)

Comunque sia, nonostante le virtù, resta il fatto che sulla sua figura incombe sempre l'ombra dell'assassinio, tanto che Cesare non è mai riuscito a diventare un modello indiscusso per nessun dittatore o dinasta moderno. L'uomo che, per dirla con Poggio Bracciolini, portò alla rovina il sistema repubblicano portò alla rovina anche se stesso, e divenne così il simbolo dei pericoli e persino della morte violenta che aleggiano intorno a un monarca. Raramente si riesce a guardare una qualsiasi immagine di Cesare, anche la più sfacciatamente celebrativa, senza che si insinui il pensiero di «ciò che è successo poi».

Questo senso di premonizione è sicuramente presente nella serie di nove dipinti in cui il Mantegna raffigurò la stravagante processione trionfale del 46 a.C., con cui Cesare volle celebrare le sue vittorie militari in tutto il mondo romano. I quadri, eseguiti in origine per i Gonzaga verso la fine del Quattrocento (forse commissionati dal padre del duca Federico), facevano parte del lotto di opere d'arte acquistate da Carlo I negli anni Venti del Seicento,[13] e sono rimasti a Hampton Court quasi senza interruzione fino a oggi. La loro fama ha conosciuto alti e bassi, e non è mancata la delusione per la loro condizione disastrosa e per i restauri maldestri cui sono stati sottoposti, il peggiore dei quali fu effettuato agli inizi del Novecento dal pittore Roger Fry, che arrivò a sbiancare il volto dell'unico soldato nero presente nel corteo (fig. 6.6).[14] In generale, però, i *Trionfi* sono stati ammirati tanto quanto i *Cesari* di Verrio sono stati disprezzati. Ma è stata proprio l'ammirazione per una ricostruzione così vivida dello spettacolo romano a oscurare in parte l'inquietante ambiguità del tema raffigurato.

Quasi tutte le tele dei *Trionfi* si concentrano non solo sui partecipanti alla processione – i soldati che si fanno largo a gomitate, i prigionieri e gli spettatori curiosi –, ma anche sul bottino e sulle preziose opere d'arte, trainate lentamente sui carri per le vie di Roma. Si direbbe dunque che queste tele esaltino il successo militare dinastico, ma con l'ultimo quadro l'atmosfera cambia. Il Cesare seduto sul carro trionfale è smunto e pensoso, e sembra quasi presagire ciò che il fato gli riserverà neppure due anni dopo (fig. 6.7).[15] La figura in primo piano, che gli sta alle spalle, intensifica il senso di disagio: è la «Vittoria alata», che qui prende il posto dello schiavo, il cui compito sul carro del trionfo era di sussurrare ripetutamente all'orecchio del generale «Ricordati che sei soltanto un uomo», perché il successo non gli desse alla testa facendogli dimenticare la sua condizione di

mortale, come molti sostengono sia accaduto anche a Cesare.[16] Uno sguardo più attento coglie ansie anche più profonde in altre scene dei *Trionfi*. Nel secondo quadro (fig. 6.6), un soldato sorregge un cartello che elenca gli onori riservati a Cesare per la conquista della Gallia, ma la scritta termina con tre parole infauste: «*invidia spreta superata*» (alla lettera: «con l'invidia disprezzata e superata»).[17] Naturalmente era vero l'esatto contrario. Anche chi non conosce molto bene la carriera di Cesare sa che una delle ragioni del suo assassinio fu proprio l'invidia di alcuni suoi concittadini.

Nei *Trionfi* circola un senso di ambiguità che male si accorda con le aspirazioni al potere dinastico o al governo di un uomo solo tanto dei Gonzaga quanto dei monarchi inglesi. Chissà che non sia stato perché l'aveva capito (e non tanto perché amava le pennellate del Mantegna) che, dopo l'esecuzione di Carlo I, Oliver Cromwell, il leader del breve governo parlamentare repubblicano, non mise in vendita i *Trionfi* insieme a tutti gli altri «beni del re», ma li conservò per lo Stato. Quale monito migliore di questo per eventuali aspiranti autocrati?

6.7 La scena finale dei *Trionfi* del Mantegna con Cesare sul carro trionfale solleva questioni imbarazzanti (come accadeva spesso agli stessi romani durante queste cerimonie). Tutta quella gloria era forse esagerata? Era forse un esempio dell’orgoglio che precede la caduta? Il generale vittorioso avrebbe ascoltato il messaggio, sussurratogli ripetutamente all’orecchio, che anch’egli era «soltanto un uomo»? Nel caso di Cesare, il suo assassinio avvenne appena un anno e mezzo dopo.

Un’altra serie di opere d’arte, un tempo fiore all’occhiello di Hampton Court, sempre sul tema di Giulio Cesare e anch’esse riservate poi a Oliver Cromwell, suggerisce con ancora più forza le stesse ambiguità. Sono i

preziosi arazzi, commissionati da Enrico VIII, l’inquilino più famoso del palazzo. Gli originali sono scomparsi da tempo, persi e quasi interamente dimenticati, e come per i *Cesari* di Tiziano è possibile ricostruirli soltanto attraverso un intelligente lavoro di indagine fra le molte versioni e i tanti adattamenti successivi. Gli arazzi erano fra i capolavori più importanti e costosi dell’Inghilterra dei Tudor, opere il cui tema classico e il cui complesso messaggio sono stati equivocati per secoli. Se siamo disposti a compiere la fatica di scavare sotto la superficie, e di una certa fatica si tratta, scopriremo una storia interessante.

I «Cesari» a telaio di Hampton Court

Enrico acquistò i dieci grandi arazzi raffiguranti episodi della vita di Giulio Cesare a metà degli anni Quaranta del Cinquecento. Tessuti con fili di lana, di seta e d’oro, misuravano ognuno circa quattro metri e mezzo d’altezza e, appesi uno accanto all’altro, avrebbero occupato quasi ottanta metri in lunghezza. Cent’anni dopo, la collezione fu valutata 5022 sterline, al secondo posto fra gli articoli più costosi di tutti i «beni del re»; una stima superiore di oltre quattro volte a quella degli undici *Cesari* di Tiziano (e di ben otto volte a quella che effettivamente ottennero), e superata soltanto da un’altra serie di arazzi anch’essa quasi certamente commissionata da Enrico VIII: dieci scene, ancora più ampie, dedicate alla storia biblica di Abramo, che furono valutate 8260 sterline. [18]

Oggi stentiamo a renderci pienamente conto dell’importanza che gli arazzi, per costo e prestigio e anche per numero, ebbero nella decorazione rinascimentale: secondo gli inventari, nell’insieme dei palazzi residenziali di Enrico VIII ce ne sarebbero stati più di duemilacinquecento, ma la cifra include anche esemplari più banali, usati come copriletti e non per essere appesi alle pareti. I pochi arazzi oggi visibili pendono di solito desolatamente lungo i corridoi delle residenze e delle gallerie nobiliari, con colori imbruniti e verdi ingialliti, e non danno l’idea dello splendore e del prestigio originari. Nell’Ottocento molti di questi lontani capolavori, un tempo spesso più ambiti dei dipinti dai ricchi aristocratici europei, con scene che andavano dai trionfi imperiali romani alla storia di Ercole, dal

giardino dell’Eden alla strage degli innocenti, avevano ormai un’aria così spenta e squallida che venivano semplicemente buttati via. [19]

Questa è quasi sicuramente la sorte toccata agli arazzi di Enrico VIII dedicati a Cesare. Alla fine del Cinquecento avevano attirato l’attenzione e l’ammirazione degli ospiti di Hampton Court: le immagini «intessute negli arazzi sembrano vive» disse un visitatore. Gli arazzi, sottratti al lotto dei beni messi all’asta alla morte di Carlo I, anziché essere venduti a un prezzo probabilmente molto alto, furono in seguito restituiti alla collezione reale. Fino al secondo decennio del Settecento nei documenti si trovano vari cenni a riparazioni, nuove fodere e trasferimenti di alcuni in altre sedi. L’ultima volta che si intravedono è nel 1819, quando (così almeno affermano gli ottimisti) in un acquerello nel salotto della regina Carolina a Kensington Palace ne compare uno, usato quasi come tappezzeria, dietro i quadri appesi alla parete. [20] Poi, in qualche momento imprecisato, devono essere finiti nel bidone della spazzatura.

È comunque possibile ricostruire le immagini della serie di Enrico VIII. Gli arazzi, infatti, si prestavano ancor più delle pitture a essere copiati. I disegni originali per la tessitura, e anche copie e copie di copie, continuavano in genere a essere riutilizzati e venduti, a volte anche cento e più anni dopo, per farne nuove versioni più o meno fedeli. Possibile che una simile collezione non abbia avuto i suoi discendenti, con disegni nuovi o con lievi modifiche, nelle collezioni di altri membri della ricchissima Europa rinascimentale? In effetti, a cercare bene, gli eredi saltano fuori.

Di discendenti diretti degli originali di Enrico VIII non ci è giunta nessuna serie completa, [21] ma con un po’ di fiuto e di lavoro da segugi sono emersi collegamenti interessanti fra numerosi documenti sparsi, che sembrano riferirsi a versioni successive di questa collezione di *Cesari* e ad alcuni arazzi tuttora esposti al pubblico oppure riapparsi fugacemente in qualche asta europea o statunitense (nel mercato dell’arte queste riproduzioni sono ancora articoli da collezionisti, anche se a prezzi molto più bassi, in termini reali, di quelli di un tempo). Le argomentazioni addotte dai ricercatori sono a tratti puramente congetturali, ma tutto sommato, grazie specialmente alle generazioni successive di questi arazzi, che un tempo ricoprivano le pareti delle stanze di papa Giulio III, di due membri della famiglia Farnese e della regina Cristina di Svezia, è possibile ricostruire un quadro abbastanza preciso degli esemplari posseduti da

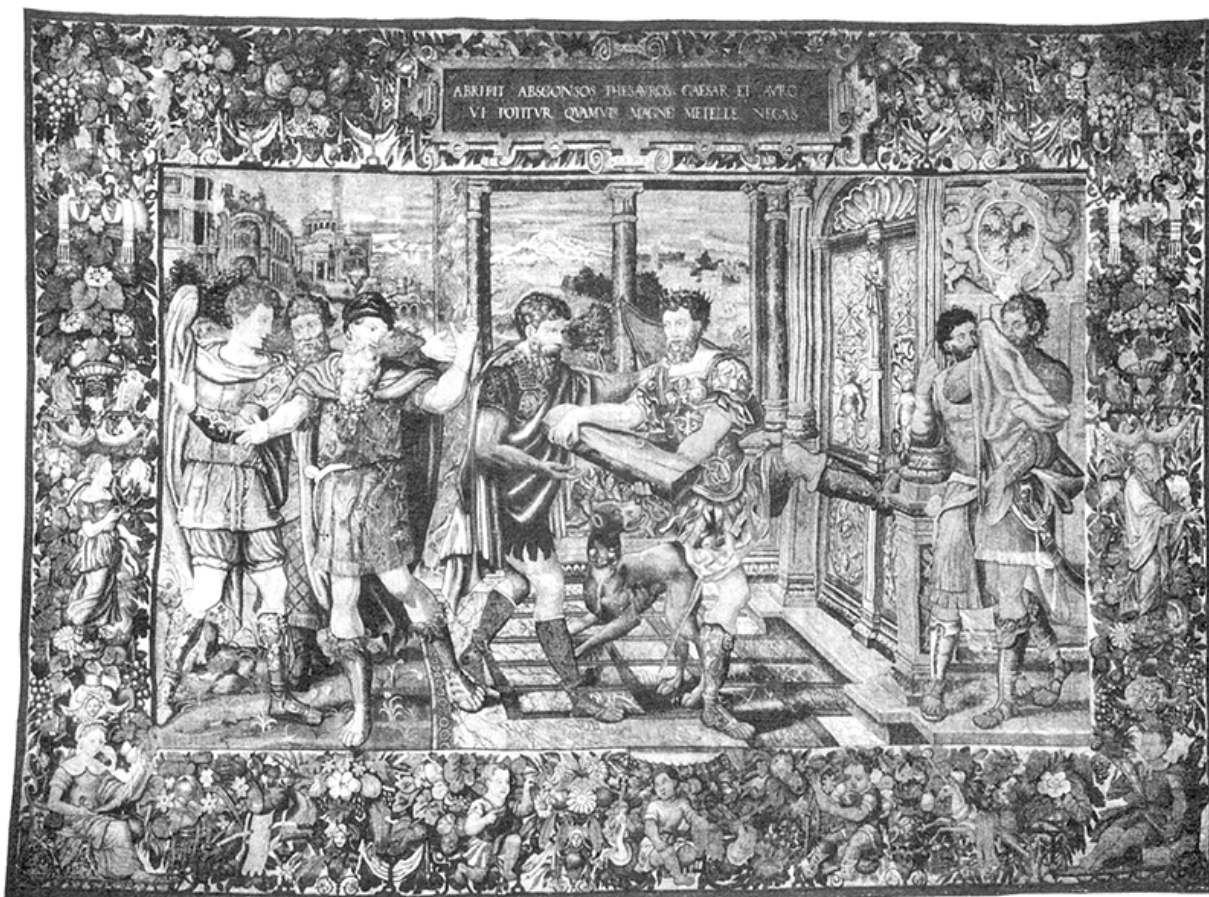
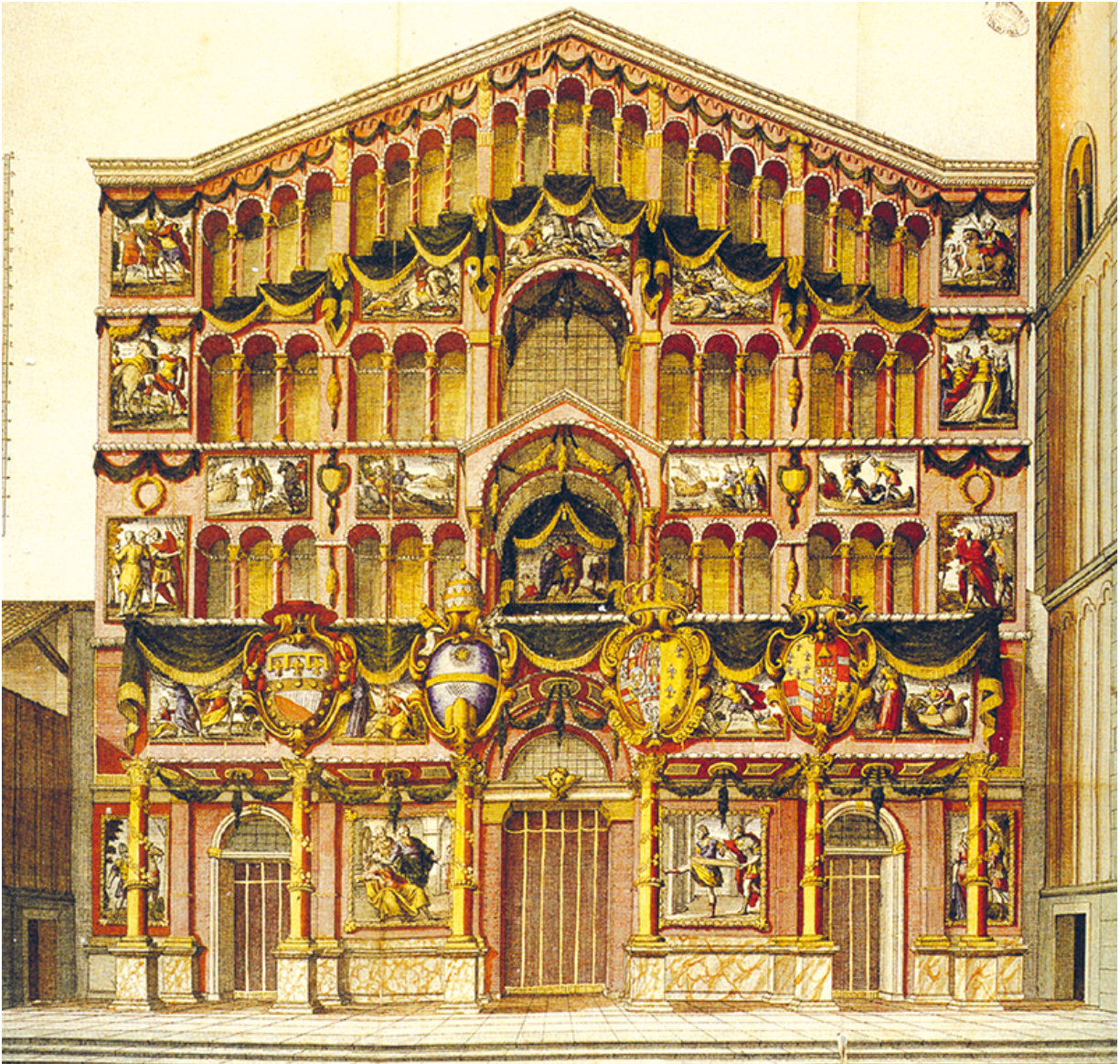
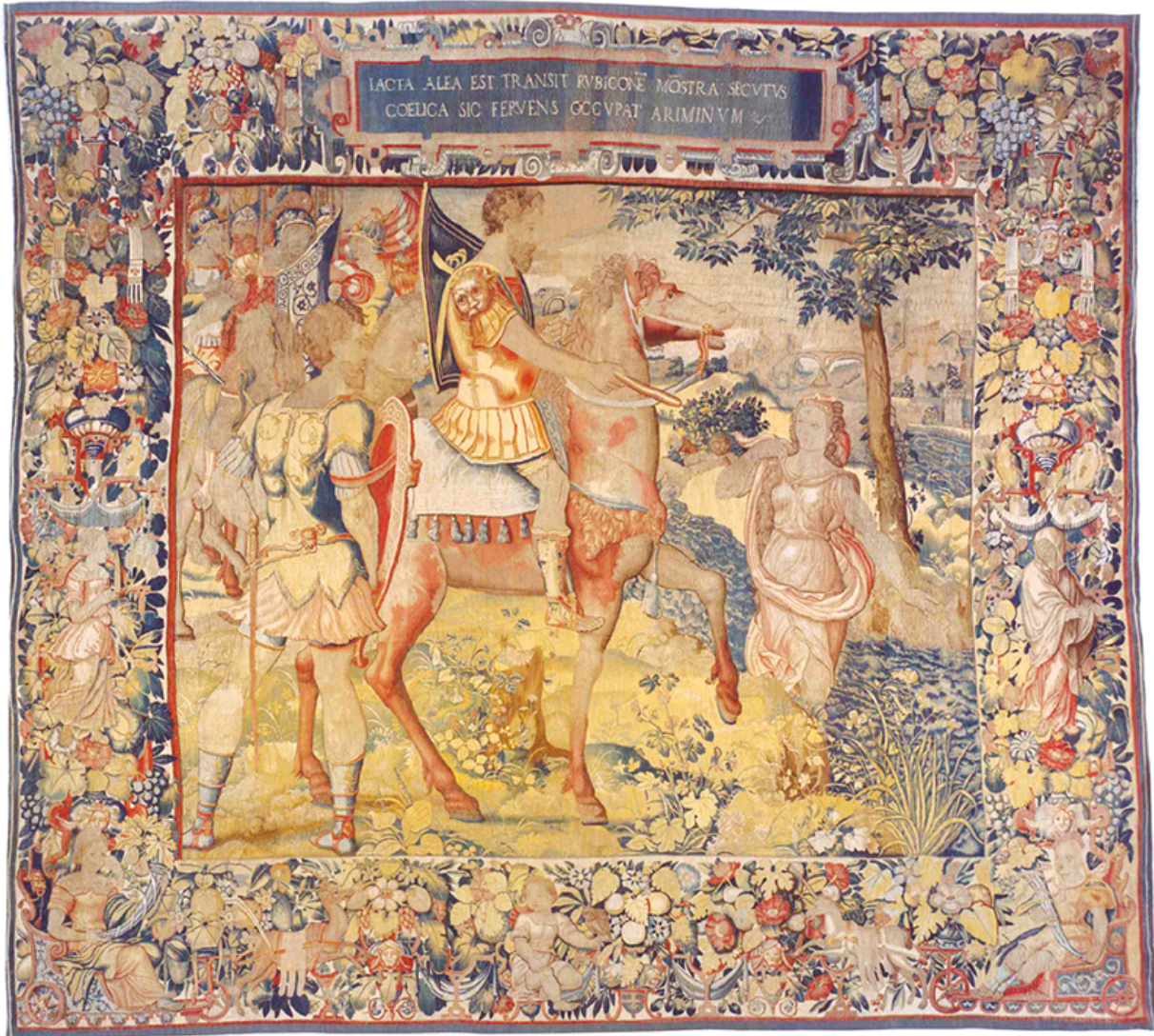
Enrico VIII. Un fortunato ritrovamento di quelli che sembrano essere due piccoli bozzetti preliminari di una delle scene ha persino contribuito all'identificazione dell'autore, un artista fiammingo dei primi del Cinquecento, Pieter Coecke van Aelst.[22]

Le descrizioni degli arazzi di Enrico VIII, vergate da testimoni oculari, raccontano con precisione il soggetto di due sole scene del gruppo originale: l'assassinio di Giulio Cesare nel 44 a.C. e quello del suo nemico Pompeo, avvenuto quattro anni prima.[23] La morte di Cesare è quasi certamente quella raffigurata in un arazzo ancora esposto nei Musei Vaticani; è datato 1549 e appartiene a una serie di dieci tessiture, acquistata secondo i registri da papa Giulio III all'inizio degli anni Cinquanta del Cinquecento e realizzata non molto tempo dopo gli arazzi di Enrico Tudor, anche se meno lussuosa: sono infatti «senza oro», come si legge in un inventario (fig. 6.8).[24] Un terribile groviglio di corpi circonda Cesare, mentre viene pugnalato dai cospiratori: sullo sfondo, in dimensioni molto più ridotte, il filosofo Artemidoro cerca invano di passargli un biglietto per avvisarlo di ciò che sta per accadere (l'episodio, raccontato da diversi scrittori antichi, sarebbe diventato ancora più noto nella versione teatrale di Shakespeare).[25] In alto, al centro, una lunga scritta, inserita nel tessuto, invita a una lettura che gli storici definiscono «edificante» e che si conclude con queste parole: «L'uomo che riempiva del sangue dei cittadini il mondo intero ha finito per riempire il Senato del proprio sangue». Il commento può anche suonare edificante, ma la chiave di lettura della scena è una citazione lievemente modificata, e oggi passata quasi sempre inosservata, di Florio, lo storico romano del II secolo d.C., sulla morte di Cesare.[26] E questa non è che una delle tante allusioni classiche dimenticate, fraintese o mal tradotte contenute in questi arazzi.

Questo *Assassinio* è quello che più si avvicina agli originali di Enrico VIII: è stato tessuto nello stesso decennio, quasi certamente sullo stesso disegno e dagli stessi artigiani.[27] Comunque, seguendo una pista allettante e a volte tortuosa, si riescono anche a ricostruire parzialmente le altre scene romane, che tanto dispendiosamente ricoprivano un tempo le pareti di Hampton Court. Vale la pena di farsi un'idea, sia pure approssimativa, dei meandri di questa storia seguendo un indizio che parte da un arazzo del Cinquecento comparso a un'asta nel 1935 e poi entrato di nuovo in clandestinità (fig. 6.9).

La scena rappresenta un gruppo di uomini vestiti alla romana che, a quanto pare, cercano di abbattere con l’ariete e a forza di calci una porta chiusa. La scritta intessuta in alto, che potrebbe non saltare all’occhio, la collega alla storia di Cesare: «*Abripit absconsos thesauros Caesar et auro / Vi potitur quamvis Magne Metelle negas*» («Cesare porta via il tesoro nascosto e si impossessa dell’oro con la forza, anche se tu, o grande Metello, lo vieti»). Gli osservatori informati sanno che la tela raffigura il momento in cui Cesare, ai primi passi della sua carriera, inizia la guerra con Pompeo, entra a Roma e si impadronisce con la forza del denaro rinchiuso nella tesoreria di Stato, nonostante l’opposizione di Metello, uno dei fedeli di Pompeo.[28] Ma, cosa ancora più importante, una catena di indizi offre quasi la certezza che ci troviamo di fronte a un discendente di un arazzo di Enrico VIII.

6.8 L’assassinio di Cesare su un grande arazzo nei Musei Vaticani, datato 1549 e quasi certamente opera della stessa bottega della serie di Enrico VIII. Cesare è a terra, circondato dai suoi assassini; sullo sfondo, a sinistra, Artemidoro lo avverte del complotto, ma Cesare non lo ascolta.

A fornire il primo indizio è un inventario degli arazzi portati a Roma dalla regina Cristina di Svezia, quando abdicò nel 1564. Il documento cita una serie dedicata a Giulio Cesare, fra cui l'*Assassinio di Cesare* e l'*Assassinio di Pompeo*, che corrispondono ai due temi documentati a Hampton Court e inducono a ritenere molto probabile che gli esemplari della regina fossero collegati con quelli di Enrico, tanto più che comprendevano anche una scena dal titolo significativo: *Cesare si impadronisce del tesoro*. A rafforzare il nesso interviene un altro inventario, che elenca dieci tappeti su analoghi argomenti cesariani, presumibilmente un'altra serie «imparentata» con quella di Enrico, che nel 1570 apparteneva ad Alessandro Farnese, duca di Parma. Ogni arazzo è elencato in forma abbreviata con la prima parola della dicitura intessuta: uno, per esempio, comincia con «*Abripit*», proprio quello di cui parlavamo prima.[29] Ma c'è anche una testimonianza visiva. Nel 1714, per celebrare il matrimonio di una principessa Farnese con Filippo V di Spagna, l'intera facciata della cattedrale di Parma fu drappeggiata con le due serie di arazzi della famiglia sul tema di Cesare (la madre di Alessandro ne aveva acquistato un set già nel 1550). Una dettagliata stampa dell'epoca mostra la cattedrale addobbata per l'occasione: sul lato destro del portone risulta ben visibile, benché rovesciato, proprio questo disegno (fig. 6.10).[30]

6.9 Un erede degli arazzi cesariani di Enrico VIII apparve sul mercato dell’arte negli anni Trenta del Novecento, ma ora non sappiamo dove sia. La scena è chiaramente riconoscibile: Cesare è tornato a Roma durante la guerra civile contro Pompeo e, avendo bisogno di denaro, forza le porte del Tesoro.

6.10 Una stampa coeva mostra la cattedrale di Parma decorata nel 1714, in occasione della celebrazione di un matrimonio Farnese, con diversi «arazzi cesariani». A destra del portone, per esempio, Cesare irrompe dentro il Tesoro (fig. 6.9); in quello in alto a destra, Cesare attraversa il Rubicone (fig. 6.11); al centro della facciata, sulla destra, la decapitazione del suo rivale Pompeo (nota grazie a un arazzo superstite nel castello di Powis).

6.11 Cesare si avvicina al Rubicone, dove lo affronta una figura femminile («Roma»). La scritta sull'arazzo comincia così: «*Iacta alea est*» («Il dado è tratto»), nel senso che niente è ancora deciso. E prosegue: «... attraversa il Rubicone, seguendo i segni nei cieli [e] così, impetuoso, prende [la città] di Rimini».

E così, attraverso un misto di competenze archivistiche e di fortunati esemplari superstiti, gli storici dell'arte con le loro investigazioni sono riusciti poco a poco a rimettere insieme le tessere della serie originale di Hampton Court. Una delle ultime aggiunte riguarda lo splendido arazzo *Cesare attraversa il Rubicone* (l'atto che segnò l'inizio della guerra civile):

riapparso nel 2000 a un’asta a New York,[31] nel momento in cui scrivo è in attesa di un compratore nella sala espositiva dei tappeti (fig. 6.11). Il soggetto rappresentato e la scritta «*Iacta alea est*» («Il dado è tratto») corrispondono alle annotazioni contenute negli inventari della regina Cristina e di Alessandro Farnese. E anche in questo caso si intravede un disegno analogo sulla facciata della cattedrale di Parma, questa volta nell’angolo destro in alto.[32] Lo stesso discorso vale per un’immagine più sinistra, che ora conosciamo attraverso tre arazzi in Italia e in Portogallo. Vi compare un gruppo di uomini che consultano un veggente o un mago e sono circondati, in alcune delle versioni più raccapriccianti, da un groviglio di serpenti e pipistrelli con sullo sfondo il calderone di una strega. Le scritte variano da una versione all’altra, ma una dice: «*Spurinna haruspex Cesaris necem predicit*» («L’aruspice Spurinna predice la morte di Cesare»). È un altro dei moniti ricevuti da Cesare prima del suo assassinio: qui, come in Shakespeare, il funesto presagio ammonisce Cesare a guardarsi dalle idi di marzo (fig. 6.12).[33]

In queste ricostruzioni molte questioni restano ovviamente in sospeso: sommando tutti gli indizi, ci ritroviamo con più scene delle dieci che comprendevano le serie di Enrico VIII e le altre più importanti. Che alcune siano state aggiunte in seguito o che siano state fatte delle sostituzioni? C’è incertezza anche sulle date e l’ordine delle tessiture successive, alcune probabilmente risalenti alla seconda metà del Seicento. Di conseguenza l’identificazione finisce in gran parte per dipendere dalle deduzioni intorno allo stile delle bordature (ma alcune sono state eliminate o sostituite) e alle diverse forme delle didascalie. La regola, approssimativa, è che le scritte più sono brevi, più sono tarde. Se poi alcuni degli esemplari passati attraverso le aste siano appartenuti davvero alla regina Cristina o ai Farnese è un altro mistero.[34] Nel complesso, però, la ricostruzione di una delle opere d’arte più sontuose di Enrico VIII può considerarsi un trionfo del lavoro di indagine degli studiosi.

6.12 La scena intessuta su questo arazzo del Cinquecento è stata di solito interpretata come Giulio Cesare che consulta l’indovina Spurinna, e la scritta recita: «Giulio Cesare fugge dalla furia furibonda». Ma il calderone, gli inquietanti pipistrelli e il sesso della divinatrice suggeriscono una lettura diversa.

Ma... c’è un «ma». Nessuno storico dell’arte moderna – e, a dire il vero, anche pochi fra coloro che nel Cinque-Seicento riutilizzarono i disegni originali – ha identificato correttamente la fonte antica da cui van Aelst ha

tratto ispirazione.[35] Di conseguenza alcune delle scene raffigurate sono state clamorosamente equivocate e alcune delle implicazioni più imbarazzanti di queste immagini della Roma imperiale sono state del tutto ignorate.

Lucano e gli arazzi

Le tappezzerie di Enrico VIII non raffiguravano soltanto gli eventi principali della carriera di Cesare, come si presume di solito. Né si ispiravano, nell'insieme, alle *Vite* di Svetonio o a qualche altro storico antico. Quasi tutte le scene della serie su cui abbiamo prove dirette sono invece desunte chiaramente dal poeta del I secolo d.C., Marcus Annaeus Lucanus. Lucano fu una delle vittime dell'imperatore Nerone, che nel 65 lo costrinse al suicidio perché coinvolto in un tentativo (fallito) di colpo di Stato. La sua unica opera superstite, il poema epico *Pharsalia*, ha come tema la guerra civile fra Cesare e Pompeo: il titolo, infatti, è quello della battaglia finale di Farsalo. L'opera è una fosca anatomia del conflitto fratricida, quasi un'antiepica sperimentale, in cui nessun personaggio emerge quale vero eroe. Se poi il poema rappresenti anche un attacco incondizionato al potere di un uomo solo è una questione di cui si dibatte da tempo. Una cosa però è certa: il Cesare di Lucano, come del resto il suo Pompeo, è sicuramente pieno di pecche, dato che la sua abilità, l'energia e l'ambizione sono poste al servizio di fini atrocemente distruttivi.[36]

E dunque, gli arazzi di Enrico VIII non celebravano affatto le glorie della carriera di Giulio Cesare: erano invece, come si comprende chiaramente osservandoli con più attenzione, una raffigurazione della guerra civile vista con gli occhi di un antico poeta, che fu una delle tante vittime del regime imperiale.[37]

La prima volta che ho pensato a Lucano come ispirazione per gli arazzi di Enrico VIII è stato quando ho esaminato le scene che si supponeva raffigurassero l'indovina Spurinna, mentre predice la morte di Cesare. L'episodio, notissimo, era indicato chiaramente nella scritta sovrastante le figure in una delle versioni superstiti (nelle altre le parole sono più ingarbugliate).[38] Eppure chi ha disegnato la scena non poteva avere in mente questa storia, per la semplice ragione che Spurinna era un *uomo*[39] e un indovino, un aruspice venerabile. Qui, però, la figura principale è senza

dubbio femminile, e, circondata com’è da serpenti, pipistrelli e calderone, può essere soltanto una strega. E in quanto tale non può che essere uno dei personaggi più famosi e sinistri della *Pharsalia* di Lucano: Eritto, la spaventosa negromante della Tessaglia, una regione della Grecia centrale (negli arazzi indossa persino il tipico cappello tessalo), che si ciba di cadaveri ed evoca le potenze del mondo infero.[40] Quello raffigurato è il momento in cui, nel poema, il figlio di Pompeo va a consultarla sull’esito della guerra paterna contro Cesare, e la maga, con l’aiuto di un cadavere temporaneamente riportato in vita, profetizza la sconfitta imminente del padre.

A condurre fuori strada gli studiosi moderni, che l’hanno identificata con Spurinna, è non soltanto la loro scarsa familiarità con la *Pharsalia* di Lucano (e con il genere di Spurinna), ma anche la certezza con cui questa identificazione errata compare in un arazzo. Uno dei grandi misteri della produzione di queste opere riguarda gli autori delle scritte, il loro grado di attenzione, la loro istruzione e il modo in cui i testi venivano trasmessi o adattati da una generazione all’altra. Il perché del fraintendimento in questo caso non è chiaro: la causa potrebbe essere la scarsa conoscenza della fonte originale oppure un tentativo di reinterpretare la scena. Di una cosa però ero certa: van Aelst, l’autore del disegno primitivo, doveva avere in mente l’Eritto di Lucano.

A partire da qui, quasi tutte le tessere combaciano. Un altro momento della *Pharsalia*, altrettanto classico e oggi ugualmente misconosciuto, si riflette in tre «epigoni» degli arazzi di Enrico VIII: uno è nel castello di Powis, in Galles, dov’è ancora appeso non lontano dalla sfilata dei busti imperiali; gli altri due sbucano fuori ogni tanto a qualche asta (fig. 6.13). Ebbene, due delle tre didascalie affermano che nella scena si vede «Cesare che uccide un gigante», mentre, secondo la terza, si tratterebbe di «Cesare che conduce un attacco».[41] Il guaio è che in tutte le sue imprese gloriose, storiche o leggendarie, non c’è un solo riferimento a una lotta con un gigante; quanto all’attacco, certo è possibile che ne abbia talora guidato uno, come ha immaginato lo scultore John Deare. Ma esiste una soluzione più semplice. Qui, anche se nessuno studioso dell’arte moderna sembra essersene accorto, il guerriero più piccolo («Cesare» contro il «gigante») combatte in piedi sopra una catasta di morti. Chiunque conosca la *Pharsalia* coglie un’indicazione ovvia al soggetto che van Aelst aveva in mente: il

coraggio (*virtus*) di uno dei soldati di Cesare, Cassio Sceva, durante l'assedio all'accampamento di Pompeo a Dyrrachium (l'attuale Durazzo, in Albania) prima della battaglia finale di Farsalo. Per impedire alle truppe di Pompeo di uscire dall'accampamento, Sceva gettò giù dalle mura i corpi dei caduti e combatté contro i nemici in piedi sopra quella macabra pila: «Non sapeva quale grande crimine è il coraggio in una guerra civile» osserva cupamente Lucano. Alla fine, colpito a un occhio da un arciere pompeiano – la figura «gigantesca» –, Sceva estrae la freccia e continua a combattere. Quella che si vede nell'arazzo è proprio questa scena di sconcertante «eroismo»: niente a che fare con i giganti, né con il più generico «Cesare che conduce un attacco». [42]

6.13 La scritta su questo arazzo del castello di Powis, che discende direttamente da uno degli arazzi di Enrico VIII, recita: «Cesare che conduce un attacco». Ma i dettagli dell’immagine (un soldato che combatte sopra un mucchio di cadaveri, mentre un arciere lo sta prendendo di mira) non lasciano dubbi che si tratti di un noto episodio della *Pharsalia* di Lucano, in cui un soldato di Cesare, Cassio Sceva, in piedi su una macabra catasta di corpi senza vita, lotta contro i nemici, ma è colpito a un occhio da un soldato di Pompeo.

L’unico elemento di tutto il gruppo che potrebbe non avere alcun nesso con la *Pharsalia* è l’assassinio di Cesare (il poema è incompiuto e si interrompe prima di questo punto, ammesso che l’autore intendesse arrivarci). Ma, a parte tale eccezione, tutto ciò che è identificabile può essere fatto risalire direttamente alla narrazione di Lucano, sebbene a volte lo si ritrovi anche in altri autori antichi. *Cesare si impadronisce del Tesoro* era uno dei pezzi più famosi, come lo erano *Cesare attraversa il Rubicone* (la figura femminile vicino all’acqua è un dettaglio specifico di Lucano, che non compare altrove) e l’*Assassinio di Pompeo*, decapitato a tradimento al momento dello sbarco in Egitto, di cui sopravvive una versione macabra nel castello di Powis.[43]

Le confuse scritte intessute negli arazzi conservano soltanto occasionalmente i loro legami con la *Pharsalia*. Alcuni esemplari, per esempio, dipingono Pompeo che si congeda tristemente dalla moglie Cornelia, prima di partire per combattere contro Cesare, un raro momento di tenerezza in un poema altrimenti brutale. Quasi tutti i critici odierni e i lontani autori delle diciture hanno letto questo episodio come se fosse Cesare a dire addio alla *propria* moglie, ma in un caso la didascalia lo identifica chiaramente: «Pompeo Magno si dirige triste al suo accampamento, Cornelia salpa per l’isola di Lesbo...». In un’altra versione, in cui l’iscrizione scambia per Cesare il personaggio principale, sugli stendardi alle spalle del generale è ancora visibile il logo dello schieramento pompeiano «SPQR-Senato e popolo romano».[44] E in un altro caso ancora, gli studiosi non si sono neppure accorti di una citazione diretta da Lucano: sopra una scena che mostra la battaglia di Farsalo, la didascalia comincia con «*Proelia ... plusqua<m>civilia*» («Guerre ... peggiori di quelle civili»), una frase che richiama il primo celebre verso della *Pharsalia*, il quale introduce il tema della guerra nei suoi aspetti più immorali. Chiunque abbia composto questa didascalia alludeva all’ispirazione originale degli arazzi.[45]

Quale miscuglio di ignoranza, interpretazioni errate e reinterpretazioni volute abbia trasformato questo ciclo, basato sulla storia della *Pharsalia* di Lucano, in una narrazione degli «eventi principali della carriera di Cesare» non è dato sapere. Si è trattato di un processo – come chiariscono le scritte sui tessuti e le annotazioni negli inventari – che risale a molto tempo prima degli sforzi degli storici dell’arte moderni, almeno fino al Cinquecento. Ma

è indubbio che, quando gli assistenti di Enrico VIII aprirono le casse provenienti da Bruxelles, contenenti alcune delle opere d'arte più costose che il re avesse mai acquistato, si trovarono davanti agli occhi le scene di uno dei conflitti epici più cupi, che preannunciava il governo di un uomo solo a Roma e spianava la strada a una dittatura finita con l'assassinio di quell'uomo, Cesare. Che in tutto questo ci fosse un insegnamento?

Reazioni negative

Immaginare che le figure intessute negli arazzi di Enrico VIII siano state prese per un attacco diretto alla monarchia sarebbe semplicistico. Non sto di certo suggerendo, anche se l'idea è divertente, che i cortigiani, con il volto coperto di rossore, si chiedessero come spiegare al sovrano l'inatteso messaggio dei suoi nuovi acquisti. Non sappiamo nulla né sulla commissione né sulle indicazioni che il re aveva dato, ma non c'è ragione di supporre che Enrico VIII e i suoi consiglieri non avessero ricevuto quello che si aspettavano o che avevano addirittura richiesto.

Lucano è stato famoso, anche se non quanto Ovidio e Virgilio, per tutto il Medioevo e il Rinascimento perlomeno fra le élite europee, e il suo poema è stato interpretato anche con approcci per noi a volte sorprendenti. Fu soltanto nella seconda metà del Seicento che cominciarono a prevalere le letture politiche ora predominanti. Un adattamento duecentesco della *Pharsalia* in vernacolo francese, *Hystoire de Jules César*, per opera di Jean de Thuin, trasforma Cesare in un eroe cavalleresco, e la sua relazione con Cleopatra (uno dei temi principali nell'ultimo libro, incompiuto, di Lucano) in un trionfo dell'amor cortese. Questo adattamento potrebbe avere preparato indirettamente il terreno per le decine di melodrammi composti nei secoli seguenti (fra gli altri, il famosissimo *Giulio Cesare in Egitto* di Händel), ma comportò cambiamenti radicali del poema originale fino al punto di costruire una storia quasi del tutto nuova. Sorprendono invece meno i tanti lettori che videro nella *Pharsalia* un monito terribile non sui pericoli della tirannia, bensì della guerra civile: una lezione che sicuramente piaceva all'Inghilterra dei Tudor.[46]

E tuttavia, anche se le possibili interpretazioni erano parecchie, la versione inquietante del governo autocratico che quelle immagini

trasmettevano non poteva essere facilmente ignorata. Che quelle scene, come sostengono alcuni (non sappiamo in base a quale fonte), avessero lo scopo di impartire un insegnamento a Edoardo, il figlioletto di Enrico, o fossero una sorta di rassicurazione per il sovrano stesso (facendo, per esempio, passare la dissoluzione dei monasteri, molto proficua per i suoi forzieri, come l'equivalente dell'irruzione di Cesare nella tesoreria di Roma), è una tesi difficile da sostenere.[47] Il contrasto con le scene raffigurate sulle *Tazze* Aldobrandini, ispirate al racconto di Svetonio e realizzate appena qualche decennio dopo, chiarisce bene il punto. Quegli arazzi, anziché promettere la trasmissione felice del potere imperiale, danno forma a un presagio di sconfitta, formulato da una strega che traffica con i cadaveri. Nelle *tazze* l'unica rappresentazione di una morte imperiale è il suicidio coraggioso di Otone: negli arazzi di Enrico VIII, invece, van Aelst si concentra sulla sanguinosa uccisione di ciascuno dei protagonisti. Da qualunque parte stiano, i Cesari fanno sempre una brutta fine.

L'associazione e la ripetizione di scene tanto negative accrescono il disagio. Immaginiamo qualcuno – un residente, un ospite, un membro del personale o il re stesso – che si aggira per Hampton Court nei primi anni del Settecento. In teoria, e a seconda di chi fosse e di dove fosse diretto, quel qualcuno avrebbe potuto vedere ancora al loro posto una parte degli arazzi e, a pochi passi di distanza, non solo lo Scalone del re con i suoi imperatori ai quali gli dèi negano la partecipazione al banchetto, ma anche i sottili moniti del Mantegna sugli eccessi del potere. Che conclusioni avrebbe tratto quell'ipotetico spettatore? Non lo sappiamo, naturalmente, ma è un altro richiamo per noi a non pensare che le immagini degli imperatori romani proposte ai potenti fossero tutte positive e uniformemente rassicuranti. Molte lo erano, come abbiamo visto. Ma a Hampton Court, il più monarchico di tutti gli ambienti dell'età moderna, le immagini appese alle pareti svolgevano un compito più complesso: suggerivano un dialogo fra una presentazione negativa (o ambivalente) del potere imperiale romano e il potere del re in quel momento sul trono; chiedevano se e fino a che punto fosse possibile per la monarchia contemporanea specchiarsi in quella romana, e, forse, fornivano anche al sovrano una lente per mettere a fuoco lo scontento del suo tempo verso la monarchia.

Storia e vizi imperiali

Dentro e fuori dai palazzi reali, e per un pubblico più ampio, le immagini del potere degli imperatori romani sono sempre andate a braccetto con il racconto dei loro vizi privati e con l'allusione alla corruzione sistematica del regime di cui quei vizi erano il simbolo. Questa idea è stata incisa in modo indelebile nella storia della cristianità: la persecuzione dei cristiani perpetrata da Nerone e da altri sovrani pagani è diventata una costante dell'arte visiva, dalle vetrate di Poitiers del XII secolo alle pitture edificanti e ai film macabri dei decenni più vicini a noi. Ma si è estesa anche in altre direzioni, ben al di là dei confini della religione.

6.14 Due degli imperatori di Jan van der Straet, in un'incisione del tardo Cinquecento di Adriaen Collaert: *a*) Augusto, e sullo sfondo il famigerato banchetto al quale partecipò travestito da Apollo; sul piedistallo, la battaglia navale di Azio (nella quale egli sconfisse le forze di Antonio e Cleopatra) e Livia che gli porge un fico avvelenato;

b) Domiziano; sullo sfondo, a sinistra, il suo assassinio; sul frontespizio del piedistallo, l’imperatore infilza le mosche; i versi lo accusano di essere «la peggiore vergogna della sua famiglia» e di «uccidere senza una ragione gli innocenti».

b) Domiziano; sullo sfondo, a sinistra, il suo assassinio; sul frontespizio del piedistallo, l’imperatore infilza le mosche; i versi lo accusano di essere «la peggiore vergogna della sua famiglia» e di «uccidere senza una ragione gli innocenti».

Egidio Sadeler non è stato l’unico stampatore a proporre una versione alternativa delle virtù dei Cesari nei versi che accompagnavano le immagini. Un altro artista fiammingo, Jan van der Straet (noto solitamente come Giovanni Stradano), autore di ritratti imperiali riprodotti in gran numero da vari incisori nella seconda metà del Cinquecento e nei primi anni del secolo successivo, propose una visione degli imperatori non meno ostile (fig. 6.14). Anche nel suo caso, i versi latini che accompagnano le immagini sottolineano i lati peggiori di quasi tutti i sovrani e non solo dei soliti «cattivi». Che si dica di Nerone che avrebbe fatto meglio a limitarsi a suonare la cetra, tenendosi lontano dalla politica, non sorprende (a brandire il *plectrum*, non lo *sceptrum*, precisano i versi). Ma anche Augusto viene biasimato per avere reso sfocata la linea di confine fra sé e gli dèi, un errore che viene messo a nudo nel momento in cui (secondo una variante pittoresca ma improbabile) egli fu ucciso dalla moglie: «Quando tu, <Augusto>, osi paragonarti a un dio, si dice che, mescendo il veleno, Livia ti abbia ricordato la tua sorte umana». Gli unici a uscirne indenni sono Vespasiano e Tito, in parte (cosa che crea in noi un disagio non piccolo) per avere distrutto il tempio di Gerusalemme. [48]

In queste stampe, tuttavia, l’ostilità non è contenuta soltanto nei versi. Alle spalle del ritratto di ciascun imperatore compaiono scene della sua vita e, in alcune versioni – quelle in cui l’imperatore a cavallo è raffigurato alla maniera di una statua equestre –, sul piedistallo sono incise altre scene. In

queste l’accento è quasi sempre sulla morte, la distruzione, il sadismo e gli eccessi. Sullo sfondo, dietro la figura di Augusto, per esempio, a conferma del contenuto dei versi citati, compare il famigerato «Banchetto dei dodici dèi» con l’imperatore travestito da Apollo, in modo quasi sacrilego, dicevano i suoi nemici, mentre sul frontespizio del piedistallo compare una figura femminile, che si suppone sia Livia, intenta a porgere un fico avvelenato al marito. E sul frontespizio di Domiziano c’è la figura inequivocabile del giovane imperatore che infilza le mosche con lo stilo.[49]

Un’identica immagine di crudeltà giovanile è colta da Rubens in alcuni curiosi schizzi dei primi anni del Seicento. Gli interessi antiquari del pittore sono ben noti, così come i suoi ritratti imperiali – a partire dal singolo *Giulio Cesare*, che fu il suo contributo alla serie dei dodici imperatori affidata ad altrettanti artisti –, ma forse eseguì anche altre due collezioni di gruppi imperiali, che conosciamo in parte attraverso gli originali e in parte da copie.[50] Questi suoi dipinti spaziano da ritratti austeri, come quello di Cesare, a espressioni più carnali, più umane e in parte irriverenti. Ma nessuno dei suoi imperatori è tanto insolente quanto quelli raffigurati negli schizzi che tracciò sui due lati di un singolo foglio di carta, che ora si trova a Berlino.[51]

6.15 Le caricature degli imperatori disegnate da Rubens (ca. 1598-1600) su un foglietto di carta (20 × 50 cm). Vespasiano compare due volte sul lato sinistro (una, sopra, con riferimento alle sue costruzioni; sotto, con la frase «console soprannominato conduttore di muli»). Tito gli sta di fronte, con riferimento alla sua vittoria sugli ebrei (con un appunto che l'artista rivolge a se stesso, di «controllare se nella Colonna Traiana l'imperatore ha in mano il bastone militare»). A destra, le due versioni di Domiziano, una mentre prende di mira una mosca, con la scritta «*ne musca*», «neppure una mosca» (gli tiene compagnia).

Forse quelli erano disegni informali per un progetto più ampio. Accanto a Giulio Cesare, per esempio, riconoscibile dal motto «*Veni, vidi, vici*», Rubens ha scritto «*sine fulmine*» («senza fulmine»), come se non avesse ancora deciso quali caratteristiche attribuirgli. Alcune figure, però, sembrano vivere di vita propria come caricature. Sul retro del foglio (fig. 6.15) c'è un Vespasiano in una posa quasi ridicola da bullo, identificabile come tale grazie a quello che, secondo Svetonio, era una volta il suo soprannome, *mulio*, ossia conduttore di muli, mentre il giovane Domiziano infilza mosche («*ne musca*» annota Rubens, riprendendo il gioco di parole riferito da Svetonio: «neppure una mosca» gli tiene compagnia).[52] Comunque, al di là del loro possibile scopo, questi piccoli disegni, come la caricatura di Verona sotto l'intonaco (fig. 1.16), ci ricordano che pure gli autori di alcune delle immagini più austere e sobrie dei sovrani imperiali potevano avere contemporaneamente in testa anche una visione alternativa, più realistica quando non comica.

Fu però soltanto un paio di secoli dopo che gli artisti cominciarono a esplorare in modo più sistematico, sottile, indagatore e penetrante i fallimenti degli imperatori romani e dei sistemi politici e sociali che simboleggiavano. A partire da quel momento abbiamo a disposizione un numero molto maggiore di immagini tutt'altro che reverenziali del potere imperiale, anche se ignoriamo fino a che punto fossero interpretate come tali. Il mondo artistico e istituzionale in cui germogliavano era ormai molto cambiato. Non solo nascevano e sopravvivevano molti più quadri di prima e con una grande varietà stilistica (negli anni Cinquanta dell'Ottocento, nella sola Parigi, si esponevano migliaia di opere nuove, il che rende difficile qualsiasi generalizzazione), ma quel mondo era caratterizzato da gallerie, mostre pubbliche e accademie, da un ventaglio assai più ampio di patroni e

acquirenti, da una cacofonia di dispute ideologiche e da un nuovo coro di critica d'arte, di commenti e giornalismo. Di conseguenza, da questo periodo in poi, abbiamo a disposizione una gamma vastissima e senza precedenti di dibattiti.

Apparentemente, le pitture del tardo Settecento e del secolo successivo sono seconde soltanto alle file di busti di marmo nel creare l'immagine popolare dei «romani nel mondo moderno». Ripropongono scene tratte dalla storia o dal mito di Roma (accanto a scene prese dall'antica Grecia, dai miti nazionalistici e da episodi poco noti della Bibbia), spesso su tele colossali e con scopi edificanti. *Exemplum virtutis* (un esempio di ammirevole condotta) era uno dei commenti più frequenti su questi «dipinti storici», com'erano di solito chiamati: un genere artistico che a un visitatore moderno può sembrare di una noia spaventosa, ma che per decenni è stato al primo posto nella graduatoria imposta dalle accademie europee (superiore a generi «secondari» quali il paesaggio, e a dipinti più piccoli su altri temi).[53] Eppure, anche fra i contemporanei ci furono reazioni meno uniformi di quanto si tenda a credere.

6.16 L'età di Augusto: la nascita di Cristo di Jean-Léon Gérôme (ca. 1852-1854), un dipinto colossale di 10 metri di larghezza: contiene molti riferimenti storici precisi, oltre a far coincidere la Natività con il regno di Augusto. Alla destra del trono dell'imperatore ci sono artisti e scrittori. Sui gradini giacciono i corpi di Antonio e Cleopatra, con il corpo di Cesare appena visibile a destra, nascosto in gran parte dai suoi uccisori, Bruto e Cassio, con indosso la toga bianca. Ai due lati si affollano i diversi popoli sotto il dominio romano, dalla prigioniera nuda, a sinistra, trascinata per i capelli, ai parti, a destra, che restituiscono gli stendardi militari sottratti un tempo alle truppe romane.

6.16 *L'età di Augusto: la nascita di Cristo* di Jean-Léon Gérôme (ca. 1852-1854), un dipinto colossale di 10 metri di larghezza: contiene molti riferimenti storici precisi, oltre a far coincidere la Natività con il regno di Augusto. Alla destra del trono dell'imperatore ci sono artisti e scrittori. Sui gradini giacciono i corpi di Antonio e Cleopatra, con il corpo di Cesare appena visibile a destra, nascosto in gran parte dai suoi uccisori, Bruto e Cassio, con indosso la toga bianca. Ai due lati si affollano i diversi popoli sotto il dominio romano, dalla prigioniera nuda, a sinistra, trascinata per i capelli, ai parti, a destra, che restituiscono gli stendardi militari sottratti un tempo alle truppe romane.

6.17 Il dipinto di Carle van Loo del 1765 raffigura Augusto che chiude le porte del tempio del dio Giano a Roma, l’atto che tradizionalmente contrassegnava i rari momenti in cui in tutto il mondo romano regnava la pace. Il quadro fu utilizzato nel 1802 come sfondo per la firma del trattato di pace fra Napoleone e i britannici.

6.17 Il dipinto di Carle van Loo del 1765 raffigura Augusto che chiude le porte del tempio del dio Giano a Roma, l’atto che tradizionalmente contrassegnava i rari momenti in cui in tutto il mondo romano regnava la pace. Il quadro fu utilizzato nel 1802 come sfondo per la firma del trattato di pace fra Napoleone e i britannici.

In mancanza di altre prove è sempre rischioso supporre che nei secoli precedenti al nostro le immagini del potere avessero l’effetto previsto: forse le statue mastodontiche dei faraoni dell’antico Egitto erano esecrate non meno che venerate. Dai versi che accompagnavano le stampe degli imperatori sappiamo già quanto fossero a doppio taglio gli «esempi di condotta ammirevole». Ma, a partire dalla metà del Settecento, pagine e pagine di commenti stampati forniscono infinite e vivacissime testimonianze di reazioni drasticamente contrastanti nei confronti dei Cesari e della cultura romana in generale.

Lo scrittore satirico William Makepeace Thackeray non era certo il solo ad avere dubbi sul modello rappresentato dai gloriosi eroi romani dipinti, per esempio, da Jacques-Louis David. Il primo Bruto, antenato leggendario del giovane Bruto assassino di Cesare, aveva mandato a morte i suoi due figli per tradimento politico: era davvero un buon modello da seguire nella vita familiare moderna? Dove si situava il confine tra la severità e il sadismo?[54] E Théophile Gautier non era certo il solo a nutrire, insieme all’ammirazione, qualche dubbio sulla sontuosa evocazione dell’*Età di Augusto* di Jean-Léon Gérôme, il quadro commissionato da Napoleone III e presentato all’Esposizione universale di Parigi nel 1855 (fig. 6.16). L’imperatore romano, al centro della scena, sconfigge i nemici – Antonio e Cleopatra giacciono esanimi sui gradini – e porta la pace fra le nazioni barbare, che si mettono in fila per rendergli omaggio; ma in una nuova variante dell’antica storia medievale, che allineava la nascita di Gesù con l’età augustea, qui, al di sotto del palco imperiale, si scorge nitidamente una

scena classica della Natività, un presepe. Di fronte a questa tela, a preoccupare Gautier, a differenza di altri, non era il miscuglio un po' imbarazzante di stile gotico e stile classico, ma il fatto che molti di quelli giunti a rendere omaggio all'imperatore provenissero da regioni che avrebbero a lungo andare provocato la caduta dell'impero romano. Che quel dipinto non fosse solo una celebrazione della grandezza di Augusto, ma anche un presagio della fine di Roma? [55]

A volte gli artisti non erano ritenuti all'altezza del compito di rappresentare la virtù imperiale. Negli anni Sessanta del Settecento, per una delle case di campagna di Luigi XV, furono commissionate tre tele a tre pittori diversi sulle nobili imprese dei predecessori del re. Dovevano raffigurare Augusto che chiudeva le porte del tempio di Giano, come simbolo della pace in tutto il mondo romano (fig. 6.17); Traiano che prestava ascolto a una donna povera che gli chiedeva aiuto; e Marco Aurelio che distribuiva il pane durante la carestia. Denis Diderot, che pure ammirava gli imperatori in questione, quando vide il risultato non ci pensò due volte prima di criticarli. «Il tuo Augusto è penoso» immaginò di dire al pittore. «Non avresti potuto trovare un apprendista nella tua bottega capace di dirti che era legnoso, volgare e troppo basso? ... Un imperatore, *quello*!» Quanto alla scena di Traiano, «il cavallo», ironizzava Diderot, «è l'unico personaggio rispettabile». Anche il re aveva qualche obiezione, ma di altro genere. A preoccuparlo non era la qualità artistica. Il suo problema era diverso. Ordinò di portare via immediatamente le tele dal suo lussuoso casino di caccia: Luigi non voleva sulle pareti esempi edificanti di virtù monarchica, ma ninfe in vesti succinte. Paradossalmente, due dei tre quadri (Augusto e Marco Aurelio) finirono al posto giusto. Li notarono alcuni funzionari napoleonici, che erano alla ricerca di decorazioni adatte per la Sala d'Amiens, in cui il «primo console» doveva firmare il trattato di pace con i britannici, e da lì non si sono più mossi. [56]

Le immagini di cui sto per occuparmi ora, però, non sono quelle in cui si notano crepe nella virtù romana, bensì quelle in cui gli artisti hanno affrontato a viso aperto le trasgressioni degli imperatori, la corruzione dei loro regimi e la fragilità e la violenza della successione dinastica. Esamineremo in primo luogo un gruppo di dipinti prodotti ed esposti insieme nello stesso anno a Parigi, e tutti dedicati a uno dei più notoriamente malvagi dei dodici Cesari; poi passeremo a una serie molto

più varia di immagini di imperatori assassinati, da Giulio Cesare a Nerone, che solleva parecchie questioni importanti e scomode sulla natura stessa del sistema imperiale.

Vitellio: 1847

Il 1847 fu, in campo artistico, l’anno più glorioso per l’imperatore Vitellio dall’epoca del suo breve e insipido regno nel 69 d.C. durante le guerre civili. Vitellio era da tempo uno dei più riconoscibili fra i regnanti romani grazie al «suo» busto nella collezione Grimani di Venezia, anche se probabilmente non di lui si trattava, bensì di qualche romano ignoto del II secolo d.C. (fig. 1.24). La sua maschera era stata al centro di dimostrazioni di fisiognomica molto popolari e, con lievi modifiche, si era insinuata in una serie di famosi dipinti. Nel 1847, l’anno precedente la rivoluzione che depose Luigi Filippo e la sua «monarchia di luglio», quando già erano cominciate le sommosse e le proteste, Vitellio era ovunque, almeno nel mondo artistico parigino.

La sua apparizione più celebre fu in qualità di cammeo nella più sensazionale fra le oltre duemila nuove opere d’arte esposte all’annuale Salon nella capitale francese: l’enorme tela di Thomas Couture, *I romani della decadenza*, o *L’orgia*, come fu giustamente soprannominata (fig. 6.18). Il dipinto era stato pubblicizzato con una campagna entusiastica iniziata due anni prima che fosse esposto, e il prodotto finito non deluse. Più di sessant’anni dopo, una rivista d’arte americana se ne augurava la riproduzione, da porre in ogni scuola degli Stati Uniti, perché era «il sermone più potente mai realizzato in pittura» (per fortuna degli scolari americani l’auspicio non si è avverato, viene fatto di pensare). [57]

Quello di Vitellio era il genere di sermone che ispira non attraverso l’esempio edificante, bensì attraverso un’immagine stravagante di immoralità, un misto di shock e – senza dubbio – di titillamento. La tela è gremita di convitati romani più o meno vestiti, spaparacchiati qua e là al termine di una festa durata tutta la notte (il sole sembra stia sorgendo proprio in quel momento). Tutt’intorno ci sono statue di uomini del passato glorioso dell’Urbe e qualche raro osservatore austero ai margini, che non partecipa al «divertimento». La scena documenta il declino morale di

Roma, con qualche sviluppo imprevisto e alcune domande insidiose. In particolare, come interpretare la figura di marmo eroicamente nuda che domina la scena, a imitazione di una statua del Louvre tradizionalmente etichettata come «Germanico»? Quella figura ci ricorda forse che, in contrasto con i gaudenti semisvestiti ai suoi piedi, esiste anche un tipo di nudità rispettabile? Germanico, marito di Agrippina maggiore, era stato un principe amato e di successo sulla scia delle grandi tradizioni di Roma, ed era stato considerato, a un certo punto, un potenziale erede al trono imperiale. Ma era anche il padre del mostruoso Caligola e fu avvelenato, pare, nel 19 d.C. per ordine dello zio, l'imperatore Tiberio. Nella tela di Couture egli ha il compito di avvertirci che, qualunque sia la data della decadenza ritratta, i segni della corruzione erano già presenti nel governo imperiale fin dai suoi primordi.[58]

Couture, però, inviava anche un messaggio più ampio, più legato all'attualità. I commentatori dell'epoca, nonostante il clima politico vigente, non interpretarono il quadro come un attacco limitato alla sola istituzione della monarchia: molti vi colsero una critica alle disuguaglianze economiche e all'indifferenza immorale delle élite francesi e della borghesia del loro tempo.[59] A cogliere molto bene questo punto fu la rivista satirica «Les Guêpes» (Le vespe) con una serie di argute vignette, che raffiguravano le reazioni di vari visitatori del Salon. In una, un ladro dice che nel quadro la borghesia si è sbafata tutto il cibo. In un'altra c'è un rovesciamento delle disparità sociali: un uomo, definito «utilitarista», osserva che con la tela impiegata da Couture si sarebbe potuta vestire un'intera famiglia di poveri.[60]

6.18 Il vizio, a Roma, è illustrato su una scala giustamente grandiosa (quasi 8 m di larghezza) da Thomas Couture in I romani della decadenza. Sta sorgendo il sole, ma l'orgia non è ancora finita; una delle poche figure già sonnecchianti è quella alla sinistra del gruppo più numeroso, i cui lineamenti, riconosciuti subito da gran parte dei critici al momento dell'esposizione nel 1847, ricordano quelli del Vitellio Grimani (fig. 1.24).

6.18 Il vizio, a Roma, è illustrato su una scala giustamente grandiosa (quasi 8 m di larghezza) da Thomas Couture in *I romani della decadenza*. Sta sorgendo il sole, ma l'orgia non è ancora finita; una delle poche figure già sonnecchianti è quella alla sinistra del gruppo più numeroso, i cui

lineamenti, riconosciuti subito da gran parte dei critici al momento dell’esposizione nel 1847, ricordano quelli del *Vitellio* Grimani (fig. 1.24).

Nel quadro, un po’ a sinistra del groviglio di gozzoviglianti, la figura semiaddormentata con il faccione di Vitellio – così comatoso da non accorgersi neppure dell’odalisca nuda a un palmo dal suo naso – aggiunge un tocco in più a tutta la scena. Anche se ora è spesso ignorato, nel 1847 quasi tutti i critici lo riconobbero e accennarono vagamente ai suoi eccessi «vitelliani»: «Gloria al solo Cesare Vitellio» chiosava un poeta ironicamente, osservando il dipinto.[61] Ma lui, che cosa sta facendo esattamente?

6.19 Una raffigurazione intima del vizio – o della cattiva coscienza – è quella dipinta da Georges Rouget in Vitellio, imperatore romano, e i cristiani consegnati alle bestie feroci, esposto per la prima volta nel 1847. Vitellio in realtà non c’entrava nulla con la persecuzione dei cristiani, e il Colosseo, che si intravede sullo sfondo, fu costruito dopo il suo regno. Ma l’opera presenta una visione conturbante della crudeltà imperiale in contrasto con il «buon» imperatore Tito, che Rouget abbinò al quadro di Vitellio.

6.19 Una raffigurazione intima del vizio – o della cattiva coscienza – è quella dipinta da Georges Rouget in *Vitellio, imperatore romano, e i cristiani consegnati alle bestie feroci*, esposto per la prima volta nel 1847. Vitellio in realtà non c’entrava nulla con la persecuzione dei cristiani, e il Colosseo, che si intravede sullo sfondo, fu costruito dopo il suo regno. Ma l’opera presenta una visione conturbante della crudeltà imperiale in contrasto con il «buon» imperatore Tito, che Rouget abbinò al quadro di Vitellio.

In parte la sua presenza potrebbe essere un altro indizio sulla datazione della «decadenza». Vitellio doveva essere visto come l’organizzatore dell’orgia? E se così fosse, il declino morale di Roma era già in atto nel 69 d.C.? Ma in parte potrebbe essere un tributo allusivo a Veronese, che Couture spesso citava come la sua fonte d’ispirazione.[62] Nel *Convito in casa di Levi* il pittore aveva attribuito allo *scalco* ben pasciuto la faccia del

Vitellio Grimani (fig. 1.23) e qui Couture gli strizza l'occhio, utilizzando la stessa faccia per uno dei suoi personaggi. Chiunque conoscesse la storia di Vitellio e la sua fine orrenda (trascinato per le strade di Roma, torturato, picchiato a morte, impalato su un uncino e gettato nel Tevere, quando la nuova dinastia dei Flavi salì al potere) avrebbe interpretato la sua presenza come un'allusione inconfondibile al fatto che quel genere di dissolutezza e lo stile di vita che eventualmente evocava erano già condannati. Per tutti coloro che se ne accorsero, la faccia dell'imperatore romano era la garanzia visiva che il castigo sarebbe inevitabilmente arrivato. Come nel dipinto di Veronese, le fattezze di Vitellio costituiscono quasi un commento interno al dipinto, una sua chiave di lettura.

Quello di Couture, tuttavia, non era il solo Vitellio che i visitatori del Salon del 1847 si trovarono davanti. Fra i pittori che presentavano temi classici – dall'antica mitologia, ai santi e martiri della Chiesa delle origini –, ce ne fu uno che mise al centro del suo lavoro gli imperatori romani: Georges Rouget, oggi quasi sconosciuto, se non come l'aiutante prediletto di Jacques-Louis David. Rouget espose due quadri, esattamente della stessa misura, contrapposti l'uno all'altro nelle sue intenzioni: uno proponeva la figura rassicurante del futuro imperatore Tito, mentre apprendeva l'arte di governare dal padre Vespasiano; l'altro era uno studio singolare, intitolato *Vitellio, imperatore romano, e i cristiani consegnati alle bestie feroci* (fig. 6.19). Vitellio, in una versione leggermente meno obesa del «Grimani», se ne sta seduto con lo sguardo perso, apparentemente immerso nei suoi pensieri, con le spalle voltate all'arena, in cui si individuano a fatica le vittime davanti ai leoni. Dietro di lui, a destra, un martire incatenato stringe il crocifisso, mentre una giovane donna lo osserva intensamente dal basso.[63]

Alcuni critici notarono divertiti che Rouget, al contrario di Couture con tutta la sua folla decadente, era riuscito a evocare il vizio nella città di Roma con appena tre figure. Si tennero però sul vago quanto alla dinamica della scena. Quello che ci viene mostrato è un imperatore inflessibilmente contrario alla pietà nonostante le preghiere? O, cosa più probabile, il pittore ha raffigurato quello che l'imperatore immagina, per cui la giovane donna sarebbe la sua coscienza turbata? Se così fosse, il quadro prefigurerebbe alcune versioni che, come vedremo nel prossimo capitolo, si concentrano sui lati sgradevoli del potere *per i potenti* e sui dilemmi e le ansie umane che possono affliggere anche il più crudele dei tiranni.[64] Siamo comunque

ben lontani dall’altro ruolo controverso che Vitellio ricoprì nell’arte in quel particolare anno.

Nell’estate del 1847, dieci dei più ambiziosi artisti francesi furono impegnati per diversi mesi a dipingere la scena cruenta dell’assassinio di Vitellio. Erano i giovani di talento – e fortunati – che erano arrivati alla fase finale del Prix de Rome, un concorso che avrebbe garantito al vincitore non soltanto la celebrità, ma anche una borsa generosa per un lungo soggiorno a Roma. La procedura della gara era semplice, anche se spesso intessuta di polemiche. Ogni anno, a ciascun componente della rosa di candidati veniva chiesto di dipingere un quadro su un tema proposto da un comitato dell’Académie des Beaux Arts, che poi li avrebbe valutati. [65] Nel maggio del 1847 il tema era così formulato: Vitellio viene trascinato fuori dal suo nascondiglio a Roma, le mani legate dietro la schiena, la testa tirata in su, all’altezza della spada dei suoi assassini, perché «possano maltrattarlo più facilmente». Alla fine di settembre furono annunciati i nomi del primo e del secondo classificato: Jules-Eugène Lenepveu e Paul-Jacques-Aimé Baudry (fig. 6.20), autori di due dipinti raccapriccianti, in cui la faccia dell’imperatore non veniva semplicemente mostrata al pubblico, ma quasi staccata dal corpo da una folla furente. [66]

6.20 La morte di Vitellio fu il soggetto assegnato ai candidati al Prix de Rome del 1847: *a*) Il vincitore del primo premio fu Jules-Eugène Lenepveu, con una scena piccola (appena 30 cm di altezza) ma cruenta, sullo sfondo del paesaggio storico dell’Urbe (la Colonna Traiana fu eretta più di cinquant’anni dopo la morte di Vitellio);

b) Il secondo premio andò a Paul-Jacques-Aimé Baudry, con un’immagine non meno brutale, leggermente più grande (quasi 1,5 m di larghezza).

La critica dissezionò il verdetto dei giudici. Lenepveu aveva un po’ esagerato con l’emozione, fu il parere di un commissario; la versione di Baudry era così «selvaggia», secondo Étienne-Jean Delécluze, un pittore trasformatosi in critico, che avrebbe potuto essere stata dipinta da un Gallo del tempo di Vitellio; ci fu chi non apprezzò alcuni aspetti del colore e della prospettiva, e qualcuno suggerì di assegnare il premio ad altri candidati. In realtà era il soggetto stesso a creare disagio. Di morti mitiche e temi cruenti ce n’erano già stati in abbondanza: per esempio, la storia biblica di Giuditta che decapitava Oloferne, oppure la storia di Catone, l’ideologo repubblicano nemico di Giulio Cesare, che aveva fatto harakiri. Questo, però, era il primo e unico assassinio di un imperatore nella storia del Prix de

Rome. L’argomento, sosteneva Delécluze, non si prestava a un trattamento delicato: «Che genere di soddisfazione si può trarre dalla raffigurazione, per quanto ben fatta, di un mostro orrendo come l’imperatore Vitellio trascinato fino alla morte, con la gola tagliata a poco a poco dai soldati e dai romani, che hanno preso la giustizia nelle proprie mani?». [67]

Come spiegare tutto questo interesse per Vitellio e l’associazione fra eccessi, sensi di colpa e assassinio? Ancora una volta, sarebbe da ingenui immaginare un legame diretto fra questi temi vitelliani e lo scontento dei francesi di allora per Luigi Filippo e la «monarchia di luglio». Sui giornali e sulle riviste, quasi tutti i critici si concentrarono sui dettagli tecnici o tutt’al più su generici paralleli sociali, ma nessuno parlò dell’imperatore romano come allusione criptica al re. Fra l’altro, per correttezza, la selezione finale del soggetto per il concorso avveniva per sorteggio fra una terna di proposte e nel 1847 gli altri due temi in lizza erano molto meno violenti. [68] E tuttavia sarebbe ugualmente ingenuo negarne i nessi perlomeno indiretti. I commenti di Delécluze, sul popolo che prende «la giustizia nelle proprie mani», alludono sicuramente alla politica del suo tempo, tanto più che a pubblicarli fu una rivista che sosteneva a spada tratta la monarchia. Ed è difficile anche non chiedersi se quei dieci giovani artisti, rinchiusi tutta l’estate nei loro studi a dipingere il linciaggio di un imperatore romano, non abbiano davvero colto nessun legame con l‘insurrezione rivoluzionaria che stava lievitando nel paese. Almeno in un caso, sappiamo che questa consapevolezza c’è stata. In una lettera scritta l’anno seguente, Baudry, vincitore del secondo premio, si lamentava del tema anodino, scialbo, proposto nel 1848, subito dopo la caduta del re in febbraio: «San Pietro nella casa di Maria». Possibile, si chiedeva il pittore, che sotto la monarchia avessero chiesto di dipingere «l’agonia di un tiranno» e sotto la repubblica non avessero trovato niente di equivalente? [69] Lui se n’era sicuramente accorto.

L’assassinio

L’assassinio ha sempre attirato gli artisti, e quello di Giulio Cesare è stato fin dal Medioevo un tema popolare con più di una valenza politica. Ma l’assassinio non era soltanto un’espressione di violenza sanguinaria, di

sospetti avvelenamenti, di intrighi di palazzo o di rivolta popolare. Nella storia dei dodici Cesari, di cui appena uno (Vespasiano) era morto senza che si parlasse di intrighi, l’assassinio diventa parte integrante della successione e addirittura dello stesso sistema imperiale. Molti pittori rinascimentali chiusero gli occhi su questo aspetto, preferendo soffermarsi su una visione positiva, che presentava la successione attraverso presagi favorevoli per il futuro: meglio indicare la grandezza che attende l’imperatore Claudio attraverso l’immagine dell’aquila che gli si posa sulla spalla piuttosto che, come fra gli altri racconta allegramente Svetonio, scoprirlo nascosto ignominiosamente dietro una tenda dopo l’uccisione del suo predecessore. Gli artisti dell’Ottocento, invece, forse sotto la spinta della politica della contemporaneità, riproponevano regolarmente nuove versioni di scene cruente per interrogare il regime imperiale stesso, riflettendo sulla vulnerabilità del leader e su dove risiedesse il potere vero. Il modo di morire degli imperatori diventava una diagnosi che metteva a nudo il regime nella sua interezza.

6.21 *La morte di Cesare* di Jean-Léon Gérôme (1859) presenta un’immagine agghiacciante del cambio di potere. Il cadavere di Cesare, disteso davanti alla statua del suo rivale Pompeo, occupa

soltanto una parte minuscola della tela di un metro e mezzo. L’importante ora è il seguito e ciò che gli assassini (raggruppati al centro) decideranno di fare.

6.22 Nella sua *Morte di Tiberio*, Jean-Paul Laurens trasforma la scena del decesso dell’imperatore in un «dipinto storico» di grande formato. La morte di un imperatore nel proprio letto non garantiva che non si trattasse di assassinio.

Uno dei più influenti tra questi dipinti, riprodotto di frequente nelle stampe e utilizzato persino nella messa in scena del *Giulio Cesare* di Shakespeare, fu *La morte di Cesare* di Jean-Léon Gérôme del 1859 (fig. 6.21). L’impressione che trasmette non è molto diversa da quella del suo *L’età di Augusto*. Il dittatore giace a terra nel punto in cui è caduto,

paradossalmente ai piedi della statua di Pompeo. L'omicidio è appena stato perpetrato, e già sono in atto le prime mosse e si stanno facendo i primi riaggiustamenti politici in un mondo che adesso è *senza* Cesare: alcuni senatori stanno scappando, un gentiluomo robusto prende tempo e aspetta; gli assassini, con i pugnali levati, sono i padroni della situazione, anche se, come si vedrà, soltanto per poco. Il contrasto con le rappresentazioni precedenti di questo assassinio così simbolico è davvero significativo. In molte tele, l'attenzione è tutta concentrata, come negli arazzi dei Musei Vaticani (fig. 6.8), su Cesare morente: finché respira, è ancora lui il padrone della scena. Gérôme, invece, ci ricorda quanto sia passeggero il potere autocratico: Cesare è un fagotto macchiato di sangue, che si nota appena in fondo a sinistra.[70]

Altri pittori hanno scelto momenti diversi dell'omicidio per veicolare la propria tesi. Jean-Paul Laurens, per esempio, un artista famoso per le sue critiche alla corruzione della monarchia, ha dipinto la morte di Tiberio nel 37 d.C. seguendo l'antica diceria secondo cui il vecchio imperatore era stato spedito all'altro mondo da Caligola o da Macrone, un suo tirapiedi: anche morire pacificamente nel proprio letto non bastava a diradare il sospetto che egli vi fosse stato soffocato (fig. 6.22). Al sicario, grande e grosso, che sicuramente rappresenta Macrone, basta la pressione di un ginocchio e una mano alla gola per far fuori il fragile Tiberio. Il dipinto è emblematico dell'ambiente domestico del potere imperiale – il destino del mondo romano viene deciso in una camera da letto – e stravolge l'unica storia rassicurante della successione a Roma. Qui non è Tiberio che *consegna* il trono a Caligola: è Caligola che glielo *sottrae*.[71]

Le narrazioni tradizionali vengono contestate anche nelle immagini che ricreano la successione imperiale di appena quattro anni dopo. Caligola fu ucciso insieme alla moglie e alla figlioletta in un complotto guidato da due pretoriani scontenti, animati da rancore personale. È questo il momento in cui, non essendoci nessun candidato plausibile per prenderne il posto, le due guardie del corpo avrebbero trascinato fuori dal suo nascondiglio Claudio, un uomo di mezza età, malfermo sulle gambe e decisamente poco credibile, salutandolo come *imperator*.[72] Ed è questa la scena che Lawrence Alma-Tadema, un pittore olandese da tempo residente a Londra, dipinse tre volte fra il 1867 e il 1880.

6.23 Nelle *Rose di Eliogabalo* (1888) Lawrence Alma-Tadema coglie il carattere paradossale del potere imperiale. La grande tela è incentrata sulla «generosità» di Eliogabalo, che ricopre i suoi ospiti di petali di rose; ma, così dice il racconto, li uccide soffocandoli.

Alma-Tadema occupa un posto controverso nella storia dell'arte del secondo Ottocento. La sua fama è legata soprattutto alle ricostruzioni eleganti, spesso languide, della vita domestica romana, in ambienti studiati con grande cura, vicini alla realtà per quanto lo permettesse l'archeologia di allora: figure femminili immerse nella vasca da bagno, incontri segreti su assolate terrazze di marmo, committenti negli atelier degli artisti antichi. Alma-Tadema, dicono alcuni critici, stava introducendo nella pittura «storica» una narrazione di tipo nuovo, più democratica, focalizzata intorno a vite più comuni. Secondo altri, invece, stava fustigando un classicismo logoro, che appariva sempre più datato di fronte al modernismo radicale (anche se, a dire il vero, Alma-Tadema fu uno dei pittori di maggior successo del suo tempo). Altri ancora sostenevano che le sue opere erano una banalizzazione commerciale di temi classici per i *nouveaux riches*.

Poco dopo la morte del pittore, Roger Fry, mentre era intento a compiere i suoi maldestri restauri dei *Trionfi* del Mantegna a Hampton Court, vergò un commento feroce e molto snob sul fascino che quella pittura esercitava sugli «esponenti semianalfabeti della piccola borghesia». I quadri di Alma-Tadema, pontificava, davano l'idea che il mondo romano fosse stato edificato con un «sapone profumatissimo». [73]

6.24 Il dipinto della morte di Caligola e dell'ascesa al trono di Claudio, *Un imperatore romano, 41 d.C.*, di Alma-Tadema (esposto per la prima volta nel 1871). La tela mostra al centro il corpo di Caligola, mentre Claudio – che sarà il suo inconsapevole successore – viene trovato nascosto dietro una tenda. La presenza del ritratto di Augusto pone interrogativi riguardo al sistema imperiale nel suo complesso. Si trattava di un allontanamento da ciò che Augusto aveva pianificato? Oppure questo genere di assassinio era fin dal principio parte integrante della storia imperiale?

Alma-Tadema non dipinse molti quadri sugli imperatori romani, ma quando lo fece i suoi sovrani erano molto più sofisticati di quanto suggerisca la banale generalizzazione di Fry, e per capirli serve assai più di un «semianalfabetismo». [74] La tela spettacolare, intitolata *Le rose di Eliogabalo*, per esempio, non ricorda soltanto un gioco imperiale finito tragicamente, con il soffocamento degli ospiti, ma indica nitidamente il paradosso che era alla base della cultura imperiale romana: persino la

gentilezza e la generosità degli imperatori potevano, almeno nell’immaginazione antica, rivelarsi letali (fig. 6.23).

Il tema dell’ascesa al trono di Claudio presenta ulteriori complessità. Alma-Tadema ne dipinse tre versioni. La seconda, la più audace, fu esposta per la prima volta nel 1871 con il titolo *Un imperatore romano, 41 d.C.* Pare che il pittore ne fosse così insoddisfatto – ma non potrebbe essere vero anche il contrario? – da riprendere lo stesso tema in un formato più ridotto pochi anni dopo (fig. 6.24). Il momento raffigurato non lascia dubbi. Caligola e i suoi familiari giacciono morti al centro della tela; alcuni pretoriani e un paio di donne identificate dai critici del tempo come «prostitute» si affollano sulla sinistra, mentre a destra un altro pretoriano si inchina davanti a Claudio, appena proclamato imperatore e non del tutto riemerso dal suo nascondiglio. Ma a essere rivelatori sono soprattutto i dettagli. Il nuovo sovrano indossa deliziose e lussuose scarpette rosse: erano state proprio quelle scarpe, secondo Svetonio, a rivelare dov’era nascosto. Claudio però non ha il potere che le calzature suggerirebbero. Sono i soldati a controllare la situazione; il nuovo imperatore deve obbedire al loro volere: in realtà il potere non risiede dove sembrerebbe. [75]

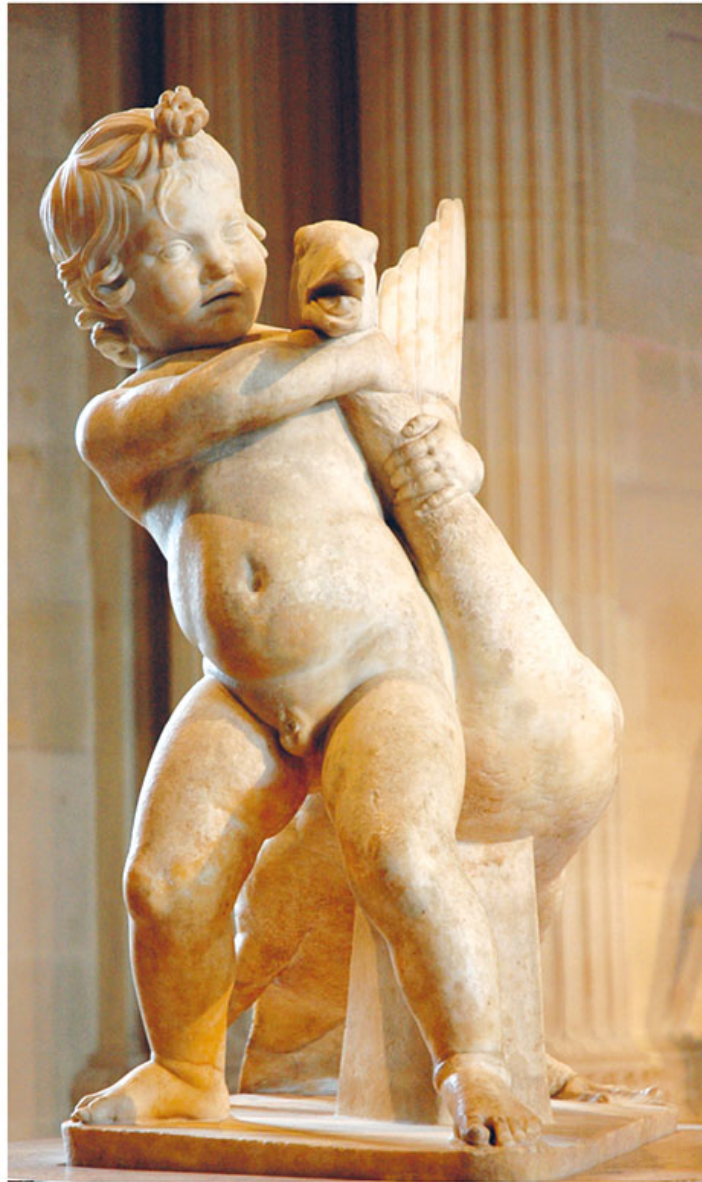
6.25 Che cosa succede quando il potere viene meno? Nella sua grande tela del 1887, Vasily Smirnov mette al centro la solitudine di Nerone morto, ora accudito soltanto da tre donne: il suo potere è svanito e tutti i suoi uomini sono scomparsi.

La tela suggerisce forse che il 41 d.C. segnò un punto di svolta nella storia dell’impero con la vittoria della violenza sull’ordine legale? Non lo si può escludere. Se così fosse, però, la statua di Augusto, che è ben visibile e che come la statua di Pompeo nel quadro di Gérôme è imbrattata del sangue della vittima, rappresenterebbe la fase un tempo nobile del regime imperiale durata fino alla morte di Augusto, avvenuta un quarto di secolo prima, nel 14 d.C. Ma ci sono alcuni indizi che inducono a considerare ancora più complessa la questione: la statua del primo imperatore romano starebbe a indicare che la violenza e l’illegalità erano connaturate al regime imperiale. È sicuramente a questo che allude il dipinto appena visibile in fondo alla stanza: sul bordo inferiore si legge «*Actium*», Azio, vale a dire il luogo della battaglia che nel 31 a.C. consacrò Augusto come uomo solo al comando. Quella di Azio, però, fu una battaglia in una guerra civile, contro un altro romano: Marco Antonio. Dunque il messaggio, simile a quello trasmesso dalla statua di Germanico nella *Decadenza* di Couture, è che il sistema imperiale di Roma si fondava sulla violenza e il disordine fin dalle origini. La monarchia (romana) era insomma costruita sull’illegalità.

John Ruskin, il critico britannico più famoso di fine Ottocento, colse, a differenza di Roger Fry, la valenza politica del lavoro di Alma-Tadema, che pure non amava.[76] E forse se ne accorsero anche alcuni dei potenziali acquirenti, perché il dipinto rimase invenduto per dieci anni, quando finalmente fu acquistato dal collezionista americano William T. Walters, e ora si trova al Walters Art Museum di Baltimora.

La fine di Nerone

Se c’è un quadro che rappresenta in modo più intelligente e succinto di qualsiasi altro la capacità degli artisti dell’Ottocento di sondare criticamente la natura e i fondamenti del sistema imperiale è quello dipinto da un pittore russo, di casa fra Mosca e San Pietroburgo e non fra Parigi, Londra o i Paesi Bassi. Vasily Smirnov, questo il nome, viaggiò però parecchio per l’Europa negli anni Ottanta dell’Ottocento, e prima della morte, avvenuta nel 1890, all’età di soli trentadue anni, espose le sue opere al Salon. Fra queste la più famosa è *La morte di Nerone*, una grande tela raffigurante l’imperatore, ma

non lo strimpellatore irresponsabile dei dipinti di Verrio né quello che suonava la cetra mentre Roma andava in fumo (fig. 6.25).[77]

6.26 Questa scultura, nell’angolo del dipinto di Smirnov (fig. 6.25), è famosa e sconcertante. Nerone ne possedeva una versione, ma il bambino di marmo (che gioca con l’oca, o la strangola, o la tortura) è un simbolo di Nerone stesso?

Smirnov segue meticolosamente la vivida descrizione di Svetonio sulle sue ultime ore nel 68 d.C., quando le truppe e la città gli si rivoltarono decisamente contro.[78] Abbandonato da tutti nel palazzo, i suoi ordini ai servi un tempo obbedienti caddero nel vuoto e alla fine egli si diresse verso una sua tenuta fuori città, dove, incapace di farlo da solo, fu ignominiosamente aiutato a suicidarsi da uno schiavo e accompagnato fino al sepolcro da poche donne fedeli. Ed è proprio questa la scena che Smirnov dipinge: tre donne stanno raccogliendo il cadavere per trasportarlo nella tomba di famiglia.

In un angolo della grande tela, però, spunta un'immagine famosa, l'unica opera d'arte presente nella scena e immediatamente riconoscibile: il *Bambino con l'oca*, di cui si trovano differenti versioni in tutto il mondo greco-romano. È una scultura molto discussa (fig. 6.26): si tratta di kitsch puro e semplice o è invece un elegante prodotto di genere? È mito o vita vera? E, soprattutto, qual è l'intenzione del bambino? Sta facendo un gioco innocente o tenta invece di strangolare l'animale? Sicuramente la statuetta rappresenta in parte i resti della decorazione di una proprietà imperiale un po' decrepita: secondo l'enciclopedico Plinio, Nerone ne aveva una versione anche nella sua famosa Domus Aurea.[79] La scultura, però, ha anche un altro significato. Sposta il dilemma interpretativo dal bambino con l'oca alla figura dello stesso imperatore. Fino a che punto Nerone era colpevole? Fino a che punto i suoi eccessi erano divertimenti innocenti o erano invece espressione di sadismo giovanile? In conclusione: i tiranni sono tutti bambini oppure tutti i bambini sono tiranni? La scultura cristallizza i dilemmi del quadro e del potere imperiale in un tutto unico.

Poi, però, nella storia di questa tela si verifica una svolta inaspettata. Chi acquistò il dipinto? A differenza dell'*Imperatore* di Alma-Tadema, quello di Smirnov non restò a lungo invenduto: se lo prese quasi all'istante lo zar Alessandro III.[80] A prima vista, una scelta strana per un monarca. Ma forse anch'egli, come Enrico VIII, amava il monito a riflettere sulle complessità e le difficoltà di un uomo solo al comando.

VII

LA MOGLIE DI CESARE... AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO?

Agrippina e le ceneri

Nel 1886, l’anno precedente la prima versione della poco dignitosa ascesa al trono di Claudio, Alma-Tadema ricreò un’altra scena storica della Roma imperiale, in cui metteva di nuovo a nudo la crudeltà e la corruzione dell’autocrazia romana (fig. 7.1). A uno sguardo superficiale il dipinto potrebbe apparire come una di quelle sue raffigurazioni un poco sognanti della vita domestica romana. Nell’immagine non ci sono né soldati né uomini, ma una donna sola, adagiata su un divano, che osserva pensierosa quello che potrebbe essere lo scrigno dei suoi gioielli.

Uno sguardo più attento, però, rivela che le cose non stanno affatto così. Il luogo in cui si trova la donna non può che essere un sepolcro: sul muro ci sono epitaffi, e alle sue spalle, chiaramente visibili, ci sono le lettere DM, che stanno per *Dis Manibus*, «agli dèi Mani», ossia «allo spirito dei defunti», un’espressione tipica dei memoriali romani, mentre sulla sinistra scende una scala a indicare che il luogo è sotterraneo. Quello che avrebbe potuto essere uno scrigno per i gioielli è probabilmente un’urna funeraria conservata nella nicchia nel muro, come indica esplicitamente il titolo del dipinto: *Agrippina visita le ceneri di Germanico.* Alma-Tadema ha dunque immaginato un momento nella vita di una delle eroine tragiche della famiglia imperiale romana, Agrippina maggiore, com’è ora chiamata per distinguerla dalla figlia, Agrippina minore.[1]

7.1 Agrippina, in visita alla tomba di famiglia, accarezza lo scrigno contenente le ceneri del marito Germanico, che ha preso dalla nicchia accanto a lei. Il dipinto di Alma-Tadema del 1886 crea un'atmosfera di domesticità pensosa e intima.

La sua devozione alla memoria del marito Germanico, la cui statua guarda con occhi severi la decadenza romana nel quadro di Couture, era una delle storie più amate a Roma.[2] Gli scrittori si soffermavano sulla morte orrenda di questo giovane affascinante avvenuta in Siria nel 19 d.C. e ordinata, si diceva, per gelosia dallo zio, l'imperatore Tiberio, ma insistevano anche sulla ferrea lealtà di Agrippina, che, essendo fra i pochissimi discendenti naturali di Augusto, aveva un pedigree reale addirittura superiore a quello del marito. E narravano il viaggio di oltre tremila chilometri della vedova per riportarne a Roma le ceneri, accolta lungo il percorso da una folla enorme. (L'emozione generale per la morte di Germanico è stata paragonata alla reazione popolare alla morte della

principessa Diana.)[3] Alma-Tadema dipinge Agrippina da sola, mentre è in visita al mausoleo di famiglia: è venuta a stringere fra le mani ancora una volta quelle ceneri che erano diventate il suo segno distintivo e il suo talismano. Sulla targa inchiodata sul muro si legge a fatica il nome «Germanico».

Il peggio per lei, però, doveva ancora arrivare. Almeno nella versione più nota – la verità è tutt'altra questione – Agrippina non scelse giudiziosamente di ritirarsi e di vivere una vita appartata e sobria. Si oppose invece a Tiberio e ai suoi luogotenenti con una serie di ammirevoli manifestazioni di principio e di lealtà familiare (o di inutile ostinazione, a seconda dei punti di vista). Alla fine, nel 31 d.C., fu esiliata nell'isoletta di Ventotene, dove si lasciò (o fu lasciata) morire di fame. Fu soltanto durante il regno del figlio Caligola – uno dei vari mostri imperiali molto legati alle madri – che le sue ceneri furono riportate a Roma. Il grande cippo funerario del mausoleo in cui furono riposte esiste ancora, anche se la sua storia ha avuto risvolti imprevisti. Ritrovato e riciclato, fu utilizzato come unità di misura per il grano nel Medioevo e restaurato come monumento antico soltanto nel Seicento, quando venne trasferito nei Musei Capitolini, dove si trova tuttora. Nel 1635 i romani non seppero resistere alla tentazione di incidere un epitaffio non proprio raffinato sul nuovo piedistallo del cippo, ricordando quanto fosse paradossale usare come unità di misura per il *frumentum* (che è il grano, ma anche il nutrimento) la stele di una donna morta *rifiutando* il *frumentum*.[4]

La storia di Agrippina e il tentativo di Alma-Tadema di ritrarre la vedova addolorata all'interno del sepolcro del marito (per non parlare della cruda ironia dei romani del Seicento) sollevano alcune domande importanti sul ruolo delle donne nella famiglia imperiale e sulle loro rappresentazioni, antiche e moderne. Nelle numerose immagini riportate in questo libro, le mogli, le madri, le figlie e le sorelle dell'imperatore romano hanno avuto finora un ruolo soltanto marginale. Sono sempre state, è innegabile, meno numerose degli imperatori, dei loro fratelli e dei loro figli. Ma alcune sono diventate celebri. Per esempio, un busto romano di Faustina (fig. 7.2), moglie dell'imperatore Antonino Pio (II secolo d.C.), è stato ai primi del Cinquecento oggetto di una famosa contesa tra Andrea Mantegna e Isabella d'Este, che alla fine riuscì a strapparlo per pochi soldi al pittore indebitato (ma, se il busto in questione è quello piuttosto deprimente che si trova

tuttora nel Palazzo Ducale di Mantova, si fa fatica a capire perché fosse così conteso).[5] Il quadro di Alma-Tadema che ritrae Agrippina con le ceneri di Germanico non è che uno dei tanti dipinti in cui gli artisti moderni hanno usato figure femminili per sottolineare la corruzione delle corti.

In questo capitolo esamineremo la storia di donne appartenute alla cerchia imperiale, inserendole nella complessa genealogia della casa regnante. Alcuni nomi sono molto noti, altri meno, a partire da Livia, la moglie di Augusto (la sua malvagità ha conquistato nuova notorietà grazie all'attrice Siân Phillips, che ne interpretò la parte nella serie della BBC/HBO *I, Claudius*, negli anni Settanta del secolo scorso),[a] a Messalina (terza moglie di Claudio, di cui si diceva che a Roma si prostituisse part-time in un bordello), a Ottavia (la moglie virtuosa di Nerone), il cui destino era stato veder morire una a una le persone a lei più care. Ma che cosa facevano effettivamente queste donne? Quanto contavano? E com'erano raffigurate visivamente dagli artisti, antichi e moderni? Come abbiamo visto, l'autocrazia fu accompagnata fin dal suo debutto da cambiamenti rivoluzionari nella rappresentazione dei nuovi leader politici (imperatori, principi ed eredi, tutti maschi). È accaduto qualcosa di analogo anche per la parte femminile della famiglia? Che cosa impariamo di diverso, concentrandoci sulle donne? E concluderemo il discorso osservando più da vicino Agrippina maggiore e Agrippina minore: l'una, martire implacabile; l'altra, moglie di Claudio e madre di Nerone, che finì uccisa e orrendamente dissezionata. Infine, attraverso un dipinto famoso e controverso di Rubens porteremo alla luce anche un'altra Agrippina, l'ultimo esempio dei tanti scambi d'identità incontrati in queste pagine.

Donne e potere?

Un'imperatrice romana non c'è mai stata, ma è quasi impossibile evitare del tutto questo termine: più avanti, lo confesso, s'insinuerà più di una volta. I vari titoli onorifici concessi alle donne più importanti a corte, compreso quello di «Augusta», che è l'equivalente femminile di «Augusto», suggeriscono una certa preminenza. La prima fu Livia, il cui titolo ufficiale, dopo la morte del marito, divenne «Livia Augusta» – un titolo, credo, disorientante allora non meno di oggi –, e che fu onorata in una poesia

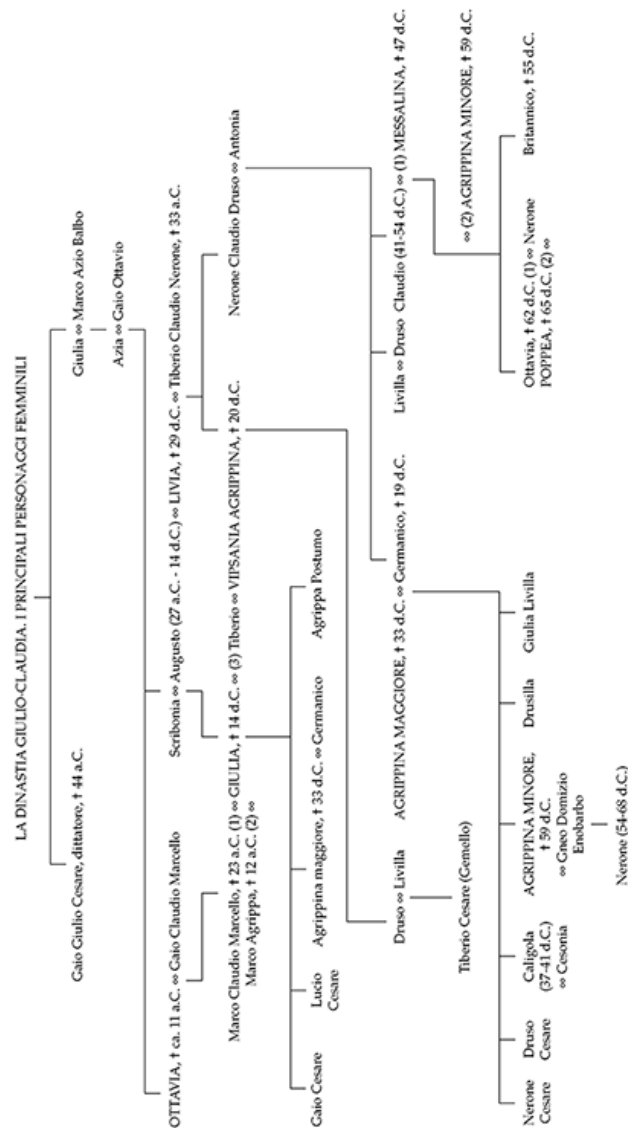
«assurdamente iperbolica» con il titolo di «*Romana princeps*», un attributo non molto lontano da quello di «regina».[6] Comunque, a parte le iperboli poetiche, la consorte imperiale non godeva di nessuna posizione ufficiale e, sicuramente, di nessuna possibilità di occupare il trono. Quando si parla delle donne della famiglia imperiale, ci si riferisce a una congerie di mogli, madri, figlie, sorelle, cugine e amanti del sovrano, con vari gradi di influenza e importanza, ma senza alcun ruolo ufficiale nella gerarchia.

È un fatto, però, che gli scrittori romani trattarono i membri femminili della famiglia imperiale come fossero in verità molto più potenti delle donne d'alto rango del periodo repubblicano. Fino a che punto questa versione corrispondeva alla realtà? Difficile stabilirlo. Ho il sospetto che Livia, o una qualsiasi delle altre, si sarebbe stupita parecchio se avesse saputo dell'influenza che veniva attribuita alle donne dagli scrittori antichi e moderni, e degli scomodi rivali che si sussurrava avessero liquidato. Le dicerie, naturalmente, fiorivano in un mondo in cui una morte per peritonite era indistinguibile da un caso letale di avvelenamento. Questa «percezione» del potere femminile, vera o falsa che sia, risale direttamente alla struttura del governo autocratico.

7.2 Questo busto romano, quasi a grandezza naturale, è forse il ritratto di Faustina, moglie di Antonino Pio (imperatore dal 138 al 161 d.C.), conteso da Isabella d’Este e Mantegna ai primi del Seicento. Non sappiamo quanto sia corretta l’identificazione: lo stile dell’acconciatura fa risalire il ritratto alla metà del II secolo.

Anzitutto, si tende a pensare che in qualsiasi cultura di corte l’influenza sia detenuta dalle persone più vicine all’uomo al comando. È il potere della prossimità e appartiene a coloro che porgono l’orecchio all’imperatore, o perché conversano con lui a cena e gli fanno la barba oppure, meglio

ancora, perché ne condividono il letto. Naturalmente esiste *davvero*, fino a un certo punto, un potere della prossimità, ed è questo a ispirare l'antico detto secondo il quale le donne sono «il potere dietro al trono». Ma, soprattutto, sono un modo meravigliosamente conveniente per spiegare i misteri, le contraddizioni e le eccentricità del processo decisionale dell'imperatore. È da questo che discende l'esagerazione della loro influenza. L'avvento dell'autocrazia significò che il potere si spostò dal dibattito pubblico del foro repubblicano e del Senato ai corridoi nascosti e alle camarille segrete della residenza imperiale. Nessuno, al di fuori delle mura del palazzo, sapeva realmente come, o da chi, venivano prese le decisioni al suo interno.[7] Attribuirne la colpa all'influenza della moglie, della madre, della figlia o dell'amante era una scusa buona per tutte le occasioni («l'ha fatto per compiacere Livia» o Messalina o Giulia Mamea o chi si vuole). Ancora oggi i mezzi di comunicazione ricorrono qualche volta allo stesso meccanismo, quando cercano di spiegare l'attività interna della Casa Bianca, del numero 10 di Downing Street o della famiglia reale britannica (ricordate Ivanka Trump, Cherie Blair o Meghan Markle?).

A Roma, però, questa tendenza era collegata anche alla centralità delle donne nelle strategie della successione dinastica. In breve, dietro i due tipi femminili affatto diversi che dominano nella letteratura e nell'immaginazione antiche, sta il loro ruolo cruciale nel generare eredi legittimi. Da un lato c'erano le donne che agivano con correttezza all'interno della dinastia, concepivano lealmente i figli e facilitavano la trasmissione del potere. Dall'altro lato, che divenne decisamente preminente nell'immaginazione moderna, c'erano le Messaline e le Livie, le grandi avvelenatrici, capaci di compiere il tipico omicidio femminile: segreto, furtivo e domestico, una forma fatalmente pervertita di cucina. Il loro comportamento minacciava di sovvertire una successione ben ordinata o attraverso l'adulterio e l'incesto oppure attraverso una pericolosa parzialità nei confronti dei propri figli all'interno del modello di successione o, ancora, attraverso la spietata eliminazione di qualsiasi rivale.

Tutto questo significa che l’accusa di grave immoralità sessuale spesso scagliata contro le donne della famiglia imperiale *potrebbe* anche rispecchiarne il comportamento, ma non necessariamente: la maggior parte della popolazione non aveva allora più informazioni sulla vita sessuale di Messalina di quante ne abbiamo noi oggi. Di certo, però, rispecchia uno dei punti ideologicamente più sensibili nella dinastia imperiale romana come in molte altre analoghe strutture patriarcali: vale a dire, come regolare la sessualità di coloro il cui scopo era produrre eredi legittimi, e il timore dell’imperatore, in un’epoca in cui non si poteva mai sapere con certezza,

che i suoi figli non fossero davvero *suoi*. A rendere molto più delicata la questione contribuì anche il fatto che per oltre un secolo a Roma nessun figlio naturale riuscì *effettivamente* a succedere al padre. Vespasiano fu non solo il primo imperatore a morire di morte naturale nel 79 d.C., ma fu anche il primo ad avere come successore il figlio biologico. [8]

Ecco che cosa si nasconde dietro la famosa citazione, ormai quasi un proverbio, che ho adattato come titolo di questo capitolo: «La moglie di Cesare deve essere al di sopra di ogni sospetto». [9] L'origine del detto risale a un incidente accaduto all'inizio della carriera di Cesare, quand'era ancora soltanto un giovane politico ambizioso, un paio di decenni prima che diventasse *dictator*. Pompea, che era allora sua moglie, stava officiando un rito religioso, riservato assolutamente alle sole donne, quando fu riferito che fra loro si era insinuato un uomo. Si sussurrava che fosse la bravata di un innamorato, che aveva una relazione con Pompea. Cesare dichiarò che lui, personalmente, non aveva sospetti, ma divorziò comunque, perché la moglie di Cesare doveva essere «al di sopra di ogni sospetto». [10] Ansie analoghe caratterizzano anche, ma in maniera più ambigua, le due versioni contrastanti della morte di Augusto. Quella macabra, cui abbiamo già accennato, dice che fu Livia ad affrettarne la fine, spalmando di veleno i fichi prediletti dal marito («a proposito, non toccare i fichi» ricordava al figlio Tiberio la Livia televisiva). L'altra narrazione, che è di Svetonio, insiste – forse un po' troppo e quasi parodisticamente – sulla devozione coniugale della coppia imperiale; Augusto muore baciando la moglie e riuscendo insieme a dire: «Livia, finché vivi, ricordati della nostra unione. Addio...». [11]

Quello che è veramente successo intorno al letto di morte di Augusto non lo sapremo mai, e non c'è nessuna ragione particolare per prendere per buona l'una o l'altra versione pittoresca. Ma i racconti contraddittori degli scrittori romani sull'argomento vanno dritti al cuore dei dilemmi sulla morte degli imperatori, sulla successione e sul ruolo potenzialmente perturbatore delle donne all'interno della struttura del potere. In un modo o nell'altro, la raffigurazione delle «imperatrici» nell'arte ufficiale romana dialoga con queste ansie.

Le sculture, grandi e piccole

C’è una vera e propria abbondanza di donne imperiali nelle nostre gallerie di busti romani, e c’è anche un’abbondanza di indizi su tante altre che sono andate perdute (e che sono ricordate, per esempio, sui piedistalli ora privi delle statue). Ma stabilire con esattezza l’identità di ognuna è ancora più difficile che per i loro mariti. Le immagini femminili non sono meno innovative delle loro controparti maschili, anzi, forse lo sono di più. La nuova politica dell’impero esercitò un’influenza fortissima sullo stile dei ritratti degli uomini di potere. L’autocrazia e la dinastia inserirono per la prima volta le donne nel repertorio della scultura pubblica, all’inizio perché facevano parte del diagramma del potere imperiale, poi in modo più ampio. A Roma, prima dell’avvento del governo assoluto, non esisteva una tradizione affermata nell’onorare con statue pubbliche le donne reali, come accadeva invece per le dee o in altre regioni dell’impero.[12] E comunque, stabilire con qualche certezza l’identità della persona raffigurata non è per niente semplice.

La prima difficoltà nasce dal fatto che, come succede per gli uomini, sono pochissimi i ritratti femminili che sono giunti fino a noi accompagnati dal nome, e non esiste un metodo scientifico per stabilire di chi si tratti. E questo è solo l’inizio. Pur essendo così importanti per diffondere in tutto l’impero l’immagine della famiglia regnante, le statue femminili sono sempre state meno numerose di quelle maschili. E sicuramente ne sono sopravvissute di meno: i ritratti di Livia, per esempio (anche contandoli con una certa generosità), sono una novantina contro i circa duecento di Augusto. Di conseguenza abbiamo meno elementi da confrontare e contrapporre.

E non è tutto. Abbiamo anche meno criteri esterni da usare come unità di misura. È vero che, nell’identificare gli uomini, il confronto dei ritratti con le teste sulle monete o con la descrizione dell’imperatore effettuata da Svetonio si è dimostrato un metodo insidioso: è difficile stabilire con esattezza la corrispondenza fra un’immagine miniaturizzata e una scultura di marmo bianco a grandezza naturale o una vivace descrizione di Svetonio. Ma è pur sempre qualcosa: nel caso delle donne non possiamo neppure effettuare questo tentativo. In realtà alcune teste femminili compaiono sulle monete romane, ma con meno frequenza di quelle maschili,[13] e Svetonio non descrive mai sistematicamente l’aspetto delle mogli e delle figlie dei sovrani. Il contesto e il luogo del ritrovamento possono essere d’aiuto, in

particolare quando si tratta di gruppi di ritratti imperiali. L’immagine di Livia, per esempio, che compare qualche passo più indietro di Augusto nel fregio scolpito sull’Ara Pacis a Roma, solleva pochi dubbi.[14] Ma persino in casi del genere, i tratti femminili un po’ classicheggianti e quasi identici suscitano ancora dibattiti interminabili su chi sia la donna ritratta. Un terzetto di signore imperiali esposte a Velleia, nei pressi di Piacenza, ne è una dimostrazione lampante. Possiamo essere abbastanza certi, in parte grazie ai basamenti con le iscrizioni trovati nello stesso sito, che si tratta di Livia e delle due Agrippine, la maggiore e la minore, ma per un osservatore non troppo esperto – e non sono neppure certa che lo specialista se la cavi meglio – le tre statue potrebbero essere tranquillamente identiche (fig. 7.3).[15]

Spesso è l’acconciatura della donna la guida più sicura, almeno per la data della scultura e quindi anche per il possibile gruppo di candidate. La disposizione esatta delle ciocche dei capelli a volte è spuria ed è molto meno accurata di quella degli uomini, che tanto ha contribuito alla loro identificazione.[16] Quel che conta di più è l’aspetto complessivo della pettinatura, la quale muta nel tempo, passando dalla modesta foggia piatta del I secolo d.C. alle costruzioni elaborate di una settantina di anni dopo sotto la dinastia flavia e i suoi successori (fig. 7.2). A questo punto, però, sorge un altro problema. A meno che non ci sia un contesto imperiale a fare da guida, a volte è impossibile stabilire se un certo ritratto appartiene a una parente dell’imperatore oppure a un’esponente di qualche ricca famiglia pettinata secondo la moda o di altre che intendono imitare l’aspetto delle «imperatrici».[17]

La somiglianza è il segno distintivo delle «imperatrici». Con gli esponenti maschili delle dinastie imperiali c’è sempre un compromesso tra affinità e diversità. I principi della dinastia giulio-claudia erano raffigurati gli uni simili agli altri perché apparissero il più possibile indistinguibili da Augusto, al quale erano destinati a succedere. Gli imperatori regnanti, però, avevano anche bisogno di riconoscibilità e, in alcuni casi, come in quello di Vespasiano, di comunicare con forza la propria diversità rispetto al predecessore. Di conseguenza, per quanto tenui siano a volte le differenze, continuano comunque a esserci aspettative consolidate sull’aspetto di un Giulio Cesare, di un Augusto o di un Nerone. Niente di simile accade con le esponenti femminili della dinastia. Per quanto nitidi, pittoreschi e

contrastanti siano gli stereotipi dei vari personaggi tracciati dalla letteratura antica, si direbbe quasi che l’arte (scultorea) ufficiale dell’impero romano – le eventuali versioni «non ufficiali» non ci sono giunte – abbia puntato sulla loro monotona omogeneità e scambiabilità, a eccezione della pettinatura.

7.3 Tre donne imperiali fra le tredici statue superstiti, un po’ più alte della grandezza naturale, che un tempo si trovavano in un edificio pubblico di Velleia. Le parole incise sui plinti esistenti rivelano alcuni indizi in merito all’identificazione di queste statue, ma la cosa più importante è la loro somiglianza: *a*) Livia; *b*) Agrippina maggiore; *c*) Agrippina minore.

Tutto questo, però, non succedeva perché l'antica scultura o gli antichi scultori non sapessero distinguere una donna dall'altra. Gli artisti che realizzavano le statue e i busti, chiunque fossero, con ogni probabilità non avevano mai visto in faccia la loro modella, così come forse succedeva anche con gli imperatori e i principi. Lavoravano su qualche prototipo inviato da Roma. Ancora una volta, però, non sappiamo chi controllasse il processo, ammesso che ci fosse un controllore. In base a quello che ci è noto dell'organizzazione all'interno del palazzo imperiale, è poco plausibile che il sovrano e i suoi consiglieri si fossero riuniti e avessero deciso che da quel momento in poi tutte le donne della famiglia avrebbero avuto dei ritratti uguali o, come a volte sembrerebbe specialmente nel tardo impero, che le fattezze delle mogli assomigliassero a quelle dei mariti.[18] Quel che conta è che era proprio la somiglianza, comunque venisse ottenuta, l'effetto voluto. Presentare le imperatrici come dee era un altro modo per inoculare nel mondo visivo un antidoto contro le conseguenze potenzialmente dirompenti delle richieste, dei desideri e delle slealtà delle esponenti femminili nella gerarchia politica, che tanto eccitavano l'immaginazione dei letterati romani. Quelle immagini ripetitive ne affermavano il ruolo non di individui capaci di intervenire sulla realtà, ma di simboli generici di virtù imperiale e di continuità dinastica. Il concetto veniva ribadito da altri aspetti di quei ritratti. Esemplare, a questo proposito, è l'immagine miniaturizzata in un cammeo romano un tempo appartenuto a Rubens, che lo riprodusse in un disegno, poi finito, con tanto di cornice seicentesca, nella collezione dei sovrani francesi (fig. 7.4). La preziosità dell'oggetto e il relativo costo suggeriscono un legame molto stretto fra cammei di questo genere e l'antica corte imperiale, dove forse costituivano ornamenti regali oppure venivano usati come strumenti diplomatici. Occorre però stare in guardia, perché la squisitezza della lavorazione e l'abilità straordinaria necessaria per creare simili ritratti – compreso il procedimento complicato del taglio della pietra preziosa per ottenere colori diversi per le varie parti del volto – potrebbero nascondere in parte la stranezza e la complessità del loro significato.

7.4 Ritratto di donna in miniatura su un antico cammeo (la cornice è stata aggiunta nel Seicento). Si tratta quasi certamente di un'esponente della famiglia reale, ma l'identità della donna e dei bambini è controversa. Una delle candidature forti è quella di Messalina, con il figlio Britannico e la figlia Ottavia.

Anche in questo caso ci scontriamo con le solite incertezze circa l'identità degli artisti, i prototipi usati (perlopiù ignoti) e l'identità delle persone ritratte. La donna raffigurata nel cammeo è stata di volta in volta ritenuta Messalina, Agrippina minore, Cesonia, la moglie di Caligola, e sua sorella Drusilla. Quello che più conta, però, di chiunque fosse in origine il ritratto femminile, è la logica del disegno. Dietro la figura c'è una cornucopia, simbolo alquanto comune di ricchezza e fecondità nell'arte antica, che non solo trabocca di frutti, ma da cui spunta stranamente un neonato, probabilmente un maschietto, anche se il taglio successivo della pietra impedisce di esserne assolutamente certi, neppure con l'aiuto del disegno di Rubens, che forse è impreciso. Un'altra piccola figura, una bambina secondo la tradizione, è rannicchiata sull'altra spalla della donna. [19]

Presumendo che l’infante dentro la cornucopia sia maschio, l’immagine simboleggia non la fertilità dei campi, bensì la fertilità di colei che deve produrre un erede al trono. La rappresentazione dell’imperatrice come madre non dovrebbe sorprendere: ci sono molti altri esempi romani, grandi e piccoli, che la raffigurano esattamente in questo ruolo. Ma qui probabilmente c’è dell’altro. Supponiamo che la donna sia, secondo l’opinione più diffusa, Messalina, anche se la sua identità dipende da quale sesso si decide di attribuire ai figli, ammesso che quello più in basso sia davvero un figlio. Se lo è, allora questa immagine è non solo lontanissima dalla satira dell’«imperatrice-prostituta», ma, con la sua enfasi sul concetto della donna imperiale come garante della successione maschile, è quasi un tentativo di escludere una simile possibilità. Niente di più, niente di meno.

Soltanto a posteriori si sarebbe capito che quella particolare successione non corrispondeva alle promesse. Infatti, se Messalina è la madre, allora il neonato che emerge dalla cornucopia quale speranza per la dinastia non può che essere il figlio dell’imperatore Claudio, Britannico, il quale, opportunamente, morì a tavola all’improvviso ancora adolescente, così da non rappresentare più un pericolo per l’ascesa al trono del fratellastro Nerone. Tacito dice che si sarebbe potuto pensare a una morte per cause naturali, se non ci fosse stato un fatto imbarazzante: la pira funebre era stata preparata in anticipo.[20]

Presentare le imperatrici come dee era un altro modo per immunizzare il regno visivo contro i presunti pericoli del potere, della capacità di agire e della trasgressione femminili. Erano molte, nell’immaginario romano, le sovrapposizioni fra il potere degli imperatori e il potere degli dèi, tanto che alla loro morte – e questo, per un pubblico moderno, è uno degli aspetti più sconcertanti della religione antica – alcuni sovrani, ma anche qualche figura femminile della famiglia imperiale, venivano proclamati ufficialmente *divini*, con templi e sacerdoti (riferimenti a questo tema sono presenti nella quadreria di Carlo I e sullo Scalone del re di Hampton Court).[21] I maschi della casa imperiale, però, erano più spesso raffigurati in ruoli umani iconici, come generali, oratori e così via, mentre era molto più frequente che le imperatrici assumessero l’aspetto di dee, o, per essere più precisi, di solito accadeva che i lineamenti dei volti fossero quelli associati alle donne imperiali, mentre le vesti, gli attributi e la postura fossero quelli delle divinità.

7.5 Il confine tra le immagini delle dee e quelle delle donne della famiglia imperiale era piuttosto sfocato. Qui: a) una statua a grandezza naturale (probabilmente) di Messalina con un figlio, ispirata b) a una famosa statua greca della dea Eirene con in braccio la «ricchezza» (versione romana più tarda).

7.5 Il confine tra le immagini delle dee e quelle delle donne della famiglia imperiale era piuttosto sfocato. Qui: *a*) una statua a grandezza naturale (probabilmente) di Messalina con un figlio, ispirata *b*) a una famosa statua greca della dea Eirene con in braccio la «ricchezza» (versione romana più tarda).

Così, per esempio, una statua a grandezza naturale spesso identificata, a torto o a ragione, come Messalina, ancora una volta con in braccio il piccolo Britannico (fig. 7.5a), imita di fatto la posa di una famosa scultura greca del IV secolo, la dea della pace Eirene (fig. 7.5b), con in braccio il figlio, in parte sfruttando lo stesso concetto del cammeo, cioè mettendo la prosperità umana, sotto forma di figlio, al posto della prosperità materiale, sotto forma di denaro o di messi.[22] Ancora più singolare è uno dei pannelli in marmo di un complesso scultoreo ritrovato nel Novecento. A migliaia di chilometri da Roma, nella cittadina di Afrodisia nell'attuale Turchia, questi pannelli – decine e decine – decoravano un tempo un edificio eretto nel I secolo d.C. da un gruppo influente di notabili locali in onore dell'imperatore e del suo potere. Le immagini celebravano i successi e gli episodi dinastici della famiglia giulio-claudia: una di esse si ritiene raffiguri Agrippina minore che incorona il figlio Nerone (fig. 7.6).[23] Il volto e lo stile della pettinatura sono abbastanza simili a quelli delle altre «Agrippine», ma la posa, le vesti e la solita cornucopia sono chiaramente fuse con raffigurazioni antiche e ben note della dea Cerere, protettrice, fra l'altro, anche delle messi, dei raccolti e della fertilità in generale.

7.6 Su un monumento che celebra la famiglia imperiale romana nell'antica città di Afrodisia, nell'attuale Turchia, uno dei tanti pannelli scolpiti (alti più di un metro e mezzo, ma posti tanto in alto da essere quasi impossibili da decifrare da terra) raffigura Agrippina minore – o è invece la dea Cerere? – che incorona imperatore Nerone.

7.6 Su un monumento che celebra la famiglia imperiale romana nell'antica città di Afrodisia, nell'attuale Turchia, uno dei tanti pannelli scolpiti (alti più di un metro e mezzo, ma posti tanto in alto da essere quasi impossibili da decifrare da terra) raffigura Agrippina minore – o è invece la dea Cerere? – che incorona imperatore Nerone.

Molti osservatori moderni, dimostrando una totale mancanza di curiosità, hanno dato per scontata l'assimilazione di una donna mortale a una dea immortale. Le etichette dei musei e le didascalie sulle foto tendono laconicamente a dire: «Agrippina come Cerere» oppure «Livia in guisa di Vesta» o cose analoghe, senza mai porsi il problema di che cosa significhino realmente quel «come» o quell'«in guisa di». Si vuole forse comunicare che quelle imperatrici venivano abbigliate da dee semplicemente perché quello era un modello a portata di mano per esibire pubblicamente l'immagine di una donna? O invece erano concepite come figure sovrumane o come sottile metafora del potere femminile? Oppure erano un'affermazione forte e letterale della divinità dell'imperatrice? E se fosse vero esattamente il contrario, se si fosse cioè voluto convincere il pubblico a vedere «Cerere come Agrippina» e «Vesta, la dea del focolare, nei panni di Livia»?[24] Sono tutte questioni che inducono a considerare l'identità scultorea da una nuova angolatura. La domanda non è più «Si tratta di Agrippina maggiore o di Agrippina minore?», bensì «È Agrippina o la dea Cerere?».

La risposta non è univoca. La statua che per un osservatore può essere un'intelligente metafora visiva per un altro può sempre trasformarsi nel paragone trito fra l'imperatrice e la dea. Questa convenzione, però, era anche un altro modo per opacizzare l'individualità delle donne imperiali e attenuarne i rischi di preminenza. Che si creda o no alle voci sinistre su come Agrippina avrebbe spianato la strada di Nerone verso il trono – compreso il trucco famoso dei funghi avvelenati per liberarsi del marito di allora, Claudio –, in termini romani sarebbe stato impensabile immaginare una donna mortale onorata pubblicamente per avere assicurato al figlio la successione. La figura di Cerere, sovrapponendosi a quella di Agrippina, nascondeva di fatto qualsiasi allusione a un intervento umano nella dinamica della successione, che veniva trasferita sul piano divino, anche se forse qualche cinico avrebbe comunque scosso la testa. In termini più

generali, fondere la figura di imperatrice e di dea era tanto un omaggio alla donna imperiale in questione, quanto una strategia per cancellarne l'individualità e il potere mondano.

Madri, matriarche, vittime e prostitute

Le due immagini delle donne imperiali, diverse e contrapposte – da un lato l'assenza di individualità accuratamente ricercata dalle arti visive ufficiali, dall'altro la tradizione letteraria pittoresca e a volte persino anticonformista –, hanno lasciato il segno nelle rappresentazioni moderne.[25] Per prima cosa, si è dimostrato quasi sempre impossibile creare una schiera convincente di dodici «imperatrici» da affiancare ai dodici Cesari. È vero che nei Musei Capitolini ci sono delle esponenti femminili allineate accanto ai Cesari nella Sala degli imperatori, e che, nel disegno generale del Camerino di Mantova, alcuni dei vuoti dinastici fra le generazioni sono stati colmati con piccoli medaglioni di mogli e madri. Ma non c'è stato nessuno Svetonio a delineare qualcosa di simile a una serie ortodossa di donne imperiali; per di più, anche restringendo il campo alle sole mogli, le imperatrici sono assai più numerose degli imperatori (quasi tutti si sono sposati più volte), e, se si eccettua lo stile mutevole delle acconciature, non esiste un look antico che permetta di distinguerle. I gruppi familiari moderni dei dodici Cesari, pur con margini un po' sfocati, sostituzioni e identificazioni sbagliate, sono però di solito soltanto questo: *Cesari e basta*.

Di tanto in tanto, qualche audace artista dell'età moderna ha tentato di realizzare una serie di imperatrici da affiancare agli imperatori, forse per amore della simmetria oppure per il desiderio di introdurre un tocco erotico in un paesaggio imperiale altrimenti austero. Ma l'impresa non si è dimostrata facile come si sarebbe potuto pensare. I problemi divennero evidenti nella serie più famosa e influente che ci sia giunta, quella eseguita dall'incisore Egidio Sadeler all'inizio del Seicento. Sadeler, infatti, non si limitò ai dodici imperatori e ai versi, a volte amari e a volte impertinenti, che li accompagnavano. Produsse anche dodici donne imperiali per formare una schiera completa di dodici coppie (fig. 7.7).

7.7 Ai primi del Seicento, Egidio Sadeler produsse le stampe delle dodici «imperatrici» da abbinare con i suoi imperatori. I loro nomi, molto meno noti di quelli dei mariti, sono:
a) Pompea;

7.7 Ai primi del Seicento, Egidio Sadeler produsse le stampe delle dodici «imperatrici» da abbinare con i suoi imperatori. I loro nomi, molto meno noti di quelli dei mariti, sono: *a*) Pompea;

b) Livia;

b) Livia;

c) Vipsania Agrippina;

c) Vipsania Agrippina;

d) Cesonia;

d) Cesonia;

e) Elia Petina;

e) Elia Petina;

f) Messalina;

f) Messalina;

g) Lepida;

g) Lepida;

h) Albia Terenzia;

h) Albia Terenzia;

i) Petronia;

i) Petronia;

j) Domitilla;

j) Domitilla;

k) Marcia Furnilla;

k) Marcia Furnilla;

l) Domizia Longina.

l) Domizia Longina.

La sua fonte di ispirazione è da sempre un enigma. Nelle stampe con le figure femminili non compare mai il nome dell'artista originale, a differenza dell'omaggio reso a Tiziano come *inventor* di quelle maschili (compresa, a torto, quella di Domiziano). Che sia stato Sadeler a idearle per includere entrambi i sessi? E se invece le ha copiate, dov'erano – dove sono – i prototipi? Si sono fatte ipotesi di ogni genere. Ma le ricerche condotte

negli archivi di Mantova e altrove rendono ormai praticamente certo che la fonte sia in ultima analisi la serie di *Imperatrici* realizzate negli anni Ottanta del Cinquecento dall'artista mantovano Teodoro Ghisi come accompagnamento ai *Cesari* di Tiziano. Le immagini sarebbero state collocate in una sala separata, la cosiddetta «Camera delle imperatrici», in qualche ala del palazzo.[26] Per il resto ci sono soltanto supposizioni. Non sappiamo come fossero disposti i dipinti, dove si trovasse esattamente la stanza e che cosa ne sia stato di loro e delle loro versioni (che siano state la fonte immediata di ispirazione di Sadeler non possiamo escluderlo). Non è emerso nessun indizio che di quelle tele abbiano discusso gli emissari di Carlo I che portarono in Inghilterra gli altri «pezzi di Mantova»: tutto quello che si sa lo dobbiamo alle stampe.

7.8 Il piattino abbinato alla tazza da tè decorata con l'Augusto di Sadeler (fig. 5.3) aveva al centro l'immagine della moglie dell'imperatore, anche se, forse come commento ironico sull'invisibilità delle donne, Livia diventava invisibile quando la tazza era posata sul piattino.

7.8 Il piattino abbinato alla tazza da tè decorata con l'*Augusto* di Sadeler (fig. 5.3) aveva al centro l'immagine della moglie dell'imperatore, anche se, forse come commento ironico sull'invisibilità delle donne, Livia diventava invisibile quando la tazza era posata sul piattino.

Sotto alcuni aspetti, le imperatrici erano quasi all'altezza degli imperatori. Le figure erano nella tipica posa di tre quarti e nella versione di Sadeler erano anch'esse accompagnate da versi nella parte inferiore, anche se meno ostili di quelli sui Cesari (alcune delle più «malfamate» se la cavarono con poco: più madri tragiche che puttane).[27] Ci furono anche alcune repliche di queste stampe, e parecchie serie di quadri a olio francamente mediocri sono spuntate in varie parti d'Europa; ci sono anche riproduzioni un po' meno squallide su altri materiali. I loro volti compaiono, per esempio, nei minuscoli smalti che ornano la raffinata rilegatura delle *Vite dei Cesari* di Svetonio (fig. 5.14), e l'immagine dell'Augusto di Sadeler riprodotta sulla tazza da tè (fig. 7.8) era completata da quella di Livia al centro del piattino (modestamente celata o decisamente

cancellata quando si posava la tazza). C'erano però anche alcune differenze eloquenti.

Queste donne avvolte nelle loro vesti fluenti avevano tutte, tranne una, più o meno lo stesso aspetto, senza la minima traccia – né nei lineamenti, né nell'abbigliamento – dell'individualità dei mariti: sarebbe molto difficile distinguere dal solo aspetto Petronia, moglie di Vitellio, da Marcia Furnilla, moglie di Tito, tanto per fare un esempio. I versi, a volte, non fanno che aumentare la confusione. In un caso, il compositore appare smarrito: non sa chi sia la donna raffigurata, tanto da immaginare che Pompea, la seconda moglie di Giulio Cesare, quella che avrebbe dovuto essere «al di sopra di ogni sospetto», fosse figlia di Pompeo, il nemico di Cesare.[28] Che poi ci fosse di solito più di una moglie fra cui scegliere, oltre ad altre complicazioni coniugali, non faceva che moltiplicare i problemi, per dirla eufemisticamente. Nell'intera serie c'è un unico personaggio femminile ben distinguibile, dietro la cui scelta, però, permangono tutte queste difficoltà. L'imperatore Otone, infatti, aveva avuto una moglie soltanto, Poppea, che aveva sposato da giovane, ma che poi sarebbe diventata la moglie di Nerone. L'artista, forse per evitare questa circostanza scabrosa nella sua schiera di imperatrici, decise di omettere Poppea e di raffigurare, nel caso di Nerone, la moglie successiva (una nuova Messalina, imparentata con l'altra), e, nel caso di Otone, la madre al posto della sposa. Il suo aspetto salta all'occhio proprio perché la «matriarca» è molto più vecchia di tutte le altre figure femminili.

Si direbbe che il progetto di rappresentare una serie di dodici «imperatrici» abbia finito per rivelare l'impossibilità di realizzarlo come invece accadeva per gli imperatori. Ad affossarlo furono la somiglianza tra le figure femminili, la confusione tra una e l'altra e la mancanza di uno stile particolare che gli artisti successivi potessero scoprire, seguire o adattare. Le stampe di Sadeler (o i dipinti cui si ispiravano) non furono l'unico caso del genere. Dilemmi analoghi, in forma anche più netta, si ritrovano nel compendio *Illustrium imagines* di Fulvio, antecedente di un secolo, con la sua serie di ritratti in stile numismatico, accompagnati da una breve biografia di tutti i personaggi famosi di entrambi i sessi raffigurati nel volume. La biografia di Cossuzia, per esempio, che forse era stata la prima moglie di un Giulio Cesare giovanissimo (Pompea scivolava così al terzo posto), si riduce a un'unica frase non accompagnata da un'immagine. In

altri due casi – quelli di Plautilla, probabilmente la moglie dell'imperatore Caracalla del III secolo d.C., e Antonia, forse nipote di Augusto – all'immagine non segue una biografia. Che questo sia un segno della probità di Fulvio come studioso, una garanzia del suo non essere disposto a colmare qualsiasi vuoto per il quale non ci fossero testimonianze valide, o sia invece un'astuzia per stuzzicare l'interesse del lettore a completare la propria collezione (cfr. *supra*, pp. 156-157), non può comunque essere un caso che tutti i vuoti riguardino figure femminili. Significherà pur qualcosa che in una versione pirata, leggermente posteriore, del volume di Fulvio al posto del vuoto ci sia il ritratto di Cossuzia? Quel ritratto, però, non ha niente a che vedere con la vera Cossuzia: in realtà è un'immagine piuttosto femminilizzata dell'imperatore Claudio, utilizzata, più o meno consciamente, a questo scopo. Questa volta è un uomo a rappresentare, letteralmente, una donna.[29]

A destra: 7.9 Il disegno di Aubrey Beardsley (1895) raffigura Messalina e la sua accompagnatrice (ancella o schiava) in un'uscita notturna. Nell'immagine, la compagna svanisce dentro la notte, mentre tutta l'attenzione è rivolta alla sottana e al seno dell'imperatrice.

A destra: 7.9 Il disegno di Aubrey Beardsley (1895) raffigura Messalina e la sua accompagnatrice (ancella o schiava) in un'uscita notturna. Nell'immagine, la compagna svanisce dentro la notte, mentre tutta l'attenzione è rivolta alla sottana e al seno dell'imperatrice.

7.10 In questa vignetta del 1801, in cui James Gillray mette alla gogna Emma Hamilton – l'amante di lord Nelson –, la donna è ritratta mentre guarda salpare la flotta. Sul pavimento si vede la testa di Messalina, fra un fallo e una Venere, collezionati dal marito. Il titolo, Didone, disperata!, intensifica il sarcasmo pesante, evocando la storia della regina di Cartagine che, nel mito fondativo di Roma, si uccise quando fu abbandonata da Enea, l'amante salpato verso il suo destino.

7.10 In questa vignetta del 1801, in cui James Gillray mette alla gogna Emma Hamilton – l'amante di lord Nelson –, la donna è ritratta mentre guarda salpare la flotta. Sul pavimento si vede la testa di Messalina, fra un fallo e una Venere, collezionati dal marito. Il titolo, *Didone, disperata!*, intensifica

il sarcasmo pesante, evocando la storia della regina di Cartagine che, nel mito fondativo di Roma, si uccise quando fu abbandonata da Enea, l'amante salpato verso il suo destino.

Ricreare una linea autentica dei dodici Cesari in formato femminile si era dimostrato impossibile per gli artisti della modernità. Ma, al di là dei vuoti, delle incertezze e degli identikit, gli artisti occidentali, sentendosi forse più liberi proprio in virtù di tutte queste assenze, avevano cominciato già nel Medioevo a divertirsi dando forma visiva ai pittoreschi racconti del potere e dell'impotenza delle donne imperiali. Come Alma-Tadema nel suo dipinto di Agrippina con le ceneri del marito Germanico, sfruttavano e arricchivano gli antichi aneddoti, la satira e i pettegolezzi per mettere a nudo la corruzione dell'impero e la tragedia delle vittime innocenti. Ricreavano visioni geniali, ma anche agghiaccianti, delle dinamiche dell'autocrazia romana, osservandola attraverso una lente femminile, anche se con più di un accenno occasionale di misoginia. Le loro imperatrici venivano presentate sotto vesti diverse, da predatrici sessuali a eroine immacolate.

Le versioni di Aubrey Beardsley di Messalina come prostituta costituiscono memorabili tentativi tardo-ottocenteschi di ripensare il vizio nell'età imperiale. In una di queste (fig. 7.9), la sovrana esce nel cuore della notte, il suo mantello nero fuso con l'oscurità, e la nostra attenzione è catturata dal vampiresco cappello con le piume, l'impudente sottana rosa e il seno nudo (l'eco di uno scrittore satirico latino, che ne sottolineava «i capezzoli dorati»).[30] L'immagine è sconcertante e lievemente enigmatica. Messalina sta uscendo per passare la notte al bordello e la sua espressione truce, condivisa dall'accompagnatrice, è un'allusione alla loro determinazione a fare sesso? O sta invece rientrando a Palazzo, dal cornificato marito Claudio, frustrata per non essersi saziata del tutto? In entrambi i casi, la Messalina di Beardsley è il ritratto di una pericolosa divoratrice di uomini nelle sfere più alte del potere, un ritratto che nel contempo espone al ridicolo la donna pateticamente insaziabile e, implicitamente, anche il marito inadeguato e umiliato.[31]

7.11 Georges-Antoine Rochegrosse, Morte di Messalina (1916). Messalina, vestita di scarlatto, è afferrata per i capelli da un soldato, mentre a sinistra la madre, che aveva cercato di persuaderla a suicidarsi, si copre il volto per non vedere.

7.11 Georges-Antoine Rochegrosse, *Morte di Messalina* (1916). Messalina, vestita di scarlatto, è afferrata per i capelli da un soldato, mentre a sinistra la madre, che aveva cercato di persuaderla a suicidarsi, si copre il volto per non vedere.

In questo stile art nouveau, cui si accompagna il suo legame peculiare con la «decadenza», Beardsley giocava con una lunga tradizione di analoghe Messaline assatanate. Lei era stata una delle figure predilette di caricaturisti inglesi del Settecento, come James Gillray e altri, che ne avevano fatto un comodo simbolo dei lati grotteschi del desiderio femminile incontrollato. A dire il vero, nelle loro vignette a volte bisogna guardare con attenzione per trovare Messalina. In una delle perfide stampe satiriche di Gillray, che mette alla berlina lady Strathmore – colpevole di accoppiarsi con i servi, di ubriachezza e di avere abbandonato il marito (naturalmente esisteva anche un'altra versione della storia) –, sulla parete alle sue spalle c'è un'immagine di Messalina.[32] E Messalina svolge un ruolo ancora più significativo nella satira beffarda di un'adultera anche più nota: lady Emma Hamilton (fig. 7.10), che viene raffigurata in camicia da notte, «comicamente» obesa, mentre osserva disperata dalla finestra della camera da letto la flotta di lord Nelson che salpa per la Francia (e intanto il vecchio marito dorme pacificamente nel letto alle sue spalle).[33] Sul pavimento giacciono alcuni esemplari, scelti con cura, della collezione di antichità di lord Hamilton, fra cui la testa di una cosiddetta «Messalina» in mezzo a un fallo spezzato (con tanto di piedi e coda) e una Venere nuda, verso il cui inguine Messalina sembra dirigere lo sguardo. Anche qui, però, sorgono delle domande insidiose. Di che cosa si ride esattamente? Chi è più ridicolo, Emma Hamilton, il marito o Nelson, l'amante? Per quanti conoscevano la storia di Messalina, la sua comparsa – come quella di Vitellio nella *Decadenza* di Couture – offre la rassicurazione che il disordine licenzioso di cui è simbolo finirà presto. Ed è proprio quello che vediamo, in una scena dipinta con brutale chiarezza da un artista che della

morte di antiche celebrità aveva fatto una sorta di specialità: Messalina fu fatta fuori poco dopo dagli scherani del marito nei suoi giardini del piacere, eliminata come si fa con «le erbacce» (fig. 7.11).[34]

L'epilogo, per «coloro che conoscevano la storia», era naturalmente d'importanza cruciale. A volte quasi nessuno di noi conosce le vicende che avevano ispirato queste immagini, esattamente come accade con le storie anche più arcane dell'Antico Testamento, che forse non hanno mai fatto parte del repertorio quotidiano della gente comune. Ma basta un piccolo sforzo di decodificazione per accorgersi di come gli artisti le usassero, adattandole con intelligenza, per riflettere acutamente sul ruolo delle donne nella gerarchia del potere e per spalancare una finestra sulla corruzione che si nascondeva nel cuore domestico dell'impero. Confrontando con attenzione versioni differenti, ci si accorge che bastano piccoli cambiamenti nel contesto, nel focus o nei personaggi per suscitare riflessioni di genere completamente diverso.

7.12 Nel dipinto di Angelica Kauffmann, Virgilio legge l'«Eneide» ad Augusto e Ottavia (1788), sono le donne a essere protagoniste. Sono proprio al centro della tela e in piena luce; le due servette accorrono ad aiutare Ottavia, svenuta per il dolore al ricordo del figlio morto, e allontanano l'imperatore e il poeta.

7.12 Nel dipinto di Angelica Kauffmann, *Virgilio legge l'«Eneide» ad Augusto e Ottavia* (1788), sono le donne a essere protagoniste. Sono proprio al centro della tela e in piena luce; le due servette accorrono ad aiutare Ottavia, svenuta per il dolore al ricordo del figlio morto, e allontanano l'imperatore e il poeta.

Sorprendentemente, una delle storie di maggior successo di questo repertorio è quella di un incontro del poeta Virgilio con Augusto e la sorella Ottavia. L'episodio, tratto da una mediocre biografia scritta nel IV secolo d.C., molti anni dopo la morte dell'imperatore, e Dio sa su quale base fattuale, narra che Virgilio andò a Palazzo per leggere in anteprima alcuni passi scelti dell'*Eneide*. La recita però fu bruscamente interrotta. Quando il poeta giunse all'episodio in cui si citava Marcello, il figlio di Ottavia morto di recente, la madre fu talmente sopraffatta dal dolore che svenne e fu a

stento riportata in sé.[35] Questo racconto divenne molto popolare fra i pittori del Sette-Ottocento, anche perché era imperniato sul potere dell'arte di commuovere nel profondo il suo pubblico: la sfida era riuscire a ottenere con la pittura lo stesso effetto della poesia. Ed è esattamente questo che Angelica Kauffmann, una delle poche pittrici che riesco a citare, mostra in una versione garbatamente realistica dell'episodio, dipinta nel 1788 e intitolata *Virgilio legge l'«Eneide» ad Augusto e Ottavia* (fig. 7.12). Nel quadro, Ottavia è già svenuta, Virgilio guarda comprensibilmente inquieto l'effetto che hanno avuto i suoi versi, e Augusto sembra scioccato ma incerto sul da farsi, mentre due abili servette – una delle quali lancia un'occhiataccia al poeta («guarda cosa hai combinato») – si prendono cura della vittima.[36]

7.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres riprese più volte, dal primo Ottocento al 1864, la scena di Virgilio che legge il suo poema alla famiglia imperiale, in formati e scale diversi, ma la presenza di Livia, che si diceva avesse avuto un ruolo nella morte di Marcello, il figlio di Ottavia, le conferisce un tocco sinistro. a) La versione più grande (1812) (ca. 3 × 3 m), in cui Augusto tiene fra le braccia la sorella, mentre Livia sta a guardare;

7.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres riprese più volte, dal primo Ottocento al 1864, la scena di Virgilio che legge il suo poema alla famiglia imperiale, in formati e scale diversi, ma la presenza di Livia, che si diceva avesse avuto un ruolo nella morte di Marcello, il figlio di Ottavia, le conferisce un tocco sinistro. *a*) La versione più grande (1812) (ca. 3 × 3 m), in cui Augusto tiene fra le braccia la sorella, mentre Livia sta a guardare;

b) Una versione successiva, del 1819 (1,5 × 1,5 m), mette a fuoco soltanto i tre protagonisti;

b) Una versione successiva, del 1819 (1,5 × 1,5 m), mette a fuoco soltanto i tre protagonisti;

c) Una versione molto più piccola (ca. 60 × 50 cm), dipinta nel 1864 sopra un'incisione precedente, ha al centro una statua di Marcello; l'ancella all'estrema sinistra si ritrae sgomenta.

c) Una versione molto più piccola (ca. 60 × 50 cm), dipinta nel 1864 sopra un'incisione precedente, ha al centro una statua di Marcello; l'ancella all'estrema sinistra si ritrae sgomenta.

Altri artisti, però, ne hanno dato un'interpretazione molto più sinistra, in particolare Jean-Auguste-Dominique Ingres, che in oltre cinquant'anni dedicò a questa scena tre quadri e almeno cento disegni. Ma il pittore francese aggiunse un elemento importante ai personaggi rappresentati.[37] A Roma circolavano voci che Livia fosse implicata nella morte di Marcello, poiché ne temeva la rivalità con il proprio figlio Tiberio nell'ascesa al trono. In ciascuno dei suoi dipinti, a partire dai primi anni Dieci (fig. 7.13), al posto delle sollecite ancelle di Kauffmann, Ingres introduce la figura elegante, matura e inflessibile di Livia, che non compare nella versione antica dell'episodio. L'atteggiamento ne tradisce la colpevolezza. Livia compie appena un gesto meccanico verso Ottavia sofferente e, nelle altre due versioni dello stesso pittore, ha lo sguardo perso nel vuoto, come se non provasse alcun coinvolgimento emotivo o comunque avesse in mente cose più importanti. Nell'ultimo dipinto, che il pittore completò nel 1864 colorando un'incisione precedente, sul gruppo incombe la statua di Marcello, due anziani cortigiani (presenti anche in una versione precedente) bisbigliano fra loro in un angolo con aria allusiva, mentre sul lato opposto un'ancella, tagliata a metà dal margine della tela, alza le mani sgomenta, come avrebbe potuto fare qualsiasi osservatore innocente che avesse interpretato correttamente la scena.

Nelle sue tele, Ingres contrappone due stereotipi sulle donne imperiali: la vittima innocente e il potere nefasto che sta dietro il trono. Ma non si limita a questo. Allude a una visione insolita della corruzione dell'autocrazia, che va ben oltre, o molto più in profondità, della rozza depravazione della *Decadenza* di Couture. Nella sua ricostruzione immaginativa, quella che a un primo sguardo potrebbe sembrare una normale scena domestica (non molto diversa dai «vittoriani in toga») è invece una raffigurazione profondamente perturbante del vizio. Quella che vediamo è una corte imperiale in cui le normali regole del vivere umano non si applicano più, in cui l'assassina sorregge freddamente la testa della madre della sua vittima e soltanto la servetta sembra turbata.

Le Agrippine

Tuttavia è nella ricostruzione visiva delle Agrippine, madre e figlia, che troviamo le riflessioni più potenti e inquietanti sulla corte e la famiglia imperiale. Le due donne sono state figure chiave nella trasmissione del potere, dall'inizio della prima dinastia alla sua fine. Agrippina maggiore, nipote naturale di Augusto da parte della seconda moglie Scribonia, era l'unica dei suoi nipoti a non essere morta o a non essere stata esiliata, quando il sovrano morì nel 14 d.C. Sua figlia, chiamata Agrippina minore per distinguerla dalla madre, fu l'ultima moglie dell'imperatore Claudio e madre dell'ultimo rappresentante della dinastia giulio-claudia: Nerone. Come avrebbe scoperto a sue spese Madame Mère, gli osservatori moderni – e suppongo anche quelli antichi – le hanno facilmente e pericolosamente confuse. Un'Agrippina può sembrare molto simile all'altra: la vedova a lungo sofferente di Germanico corre sempre il pericolo di essere scambiata per la figlia, intrigante e omicida. [38]

7.14 Benjamin West, *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico* (1768). In questo dipinto monumentale (largo quasi 2,5 m) si vede Agrippina, con i resti del marito, i figli e le sue accompagnatrici, appena arrivata a Brindisi. Il gruppo di donne, pallide ma illuminate a giorno, è il fulcro dell'attenzione; i brindisini sono venuti a vedere, ammirare e piangere insieme a loro.

Alma-Tadema fu uno dei tanti artisti che immortalarono Agrippina maggiore. Fin dal Settecento, il tema preferito era il suo viaggio fedele dalla Siria a Roma con le ceneri del marito. Statue della donna velata con l'urna fra le mani cominciarono a diffondersi nei parchi e nelle gallerie di tutta Europa (anche se, come si resero conto già nel XVIII secolo, si tendeva a vedere un'Agrippina in *ogni* raffigurazione di una donna romana) [39] insieme a dipinti narrativi con sfumature di ogni genere. Negli anni Sessanta di quel secolo, per esempio, appena qualche anno prima di dipingere *La morte del generale Wolfe*, Benjamin West scelse di rappresentarne l'arrivo in Italia e lo trasformò in un momento altamente rituale ed eroico, avvolgendo quasi letteralmente in un fascio di luce la nobile eroina che stringe al petto l'urna come fosse un figlio (fig. 7.14). [40] Cinquant'anni dopo, William Turner ricreò la stessa scena, ma trasformò Agrippina e i figli in un gruppo minuscolo appena visibile sulla sponda del Tevere, completamente eclissato dai grandi monumenti dell'antica Roma. In origine il quadro era stato concepito in coppia a un altro dipinto sulle rovine moderne della città: l'allusione al fatto che la tragedia di Agrippina segnava l'inizio della caduta di Roma non poteva essere più chiara. [41] Anche altre vicende della sua vita sono state rappresentate. Nel Seicento, Nicolas Poussin la dipinse in lutto davanti al letto di Germanico, con accanto il giovane Caligola, una speranza e insieme una minaccia per il futuro. [42] Lo stesso argomento fu proposto nel 1762 ai giovani scultori francesi che concorrevano al Prix de Rome, da realizzare però nel marmo. [43] Esiste anche una serie di immagini medievali, realistiche fino all'imbarazzo e non molto lontane dall'«umorismo» di quei romani del Seicento che incisero l'iscrizione sul piedistallo della sua lapide: la sfortunata vedova è in esilio, alimentata a forza dagli scagnozzi di Tiberio per impedire che diventi una martire. Tutti i personaggi indossano abiti medievali (fig. 7.15).

7.15 Xilografia del tardo Quattrocento, tratta da un'edizione a stampa del *De mulieribus claris* di Boccaccio, che raffigura, in costume medievale, la punizione e la tortura di Agrippina. L'imperatore Tiberio, a destra, dirige i due suoi tirapiedi, che alimentano a forza un'Agrippina terrorizzata.

7.16 Uno dei libri erotici più famosi del Settecento, opera del «Barone d'Hancarville» (così gli piaceva farsi chiamare), riguardava la vita sessuale dei dodici Cesari e, soprattutto, delle loro mogli:

Monumens de la vie privée des XII Césars. In confronto a tutto il resto, questa scena di Nerone e Agrippina è quasi delicata e casta.

In generale, comunque, negli ultimi tre secoli la figura di Agrippina maggiore – senza più alcun cenno alle accuse di caparbietà rivoltele un tempo – si è prestata facilmente a diventare il simbolo di varie posizioni politiche. Per i moralisti e gli antimonarchici radicali, che spesso apprezzavano la lealtà delle mogli tanto quanto detestavano la tirannia, Agrippina maggiore rappresentava la combinazione perfetta. Ma anche per le famiglie reali aveva una sua utilità. Lo sbarco di Agrippina a Brindisi di Benjamin West la rese famosa in Inghilterra, in parte perché la sua figura poteva essere sfruttata a favore di Augusta, la madre vedova di Giorgio III, che, quasi adombrando i dilemmi successivi di Madame Mère, era stata dipinta satiricamente come una sorta di Agrippina minore, che controllava e influenzava il figlio.[44] Con il suo dipinto, West contribuì a sintonizzare su una nuova lunghezza d'onda l'immagine della regina madre, ora assimilata all'Agrippina maggiore, la vedova fieramente fedele.

Una delle colpe dell'Agrippina minore, nella vulgata storica romana (non importa quanto accurata), era proprio quella di avere esercitato un'influenza eccessiva sul figlio Nerone. E non soltanto perché, dopo il matrimonio con Claudio, era riuscita a farlo salire velocemente al trono nel 54 d.C. appena sedicenne, by-passando lo sfortunato Britannico, figlio naturale di Claudio e Messalina, ma anche per altri motivi. All'inizio del regno di Nerone, Agrippina era stata una forza politica di grande peso a Palazzo, sfruttando il rapporto incestuoso in cui aveva irretito il figlio (l'incesto è raffigurato abbastanza sobriamente nella figura 7.16, che fa parte di una raccolta di exploit sessuali, per il resto assai scabrosi, dei dodici Cesari trasformati in soft porn). Nerone però si era stancato presto della madre e verso la fine degli anni Cinquanta, così dice la vulgata, decise che l'unico modo per liberarsene era con la morte. La «cattiva» si trasformò in vittima.

7.17 In questo quadro del 1878, John William Waterhouse raffigura il Rimorso di Nerone dopo l’assassinio della madre. L’immagine del giovane imperatore è stranamente vicina a quella di un adolescente malinconico di oggi.

7.17 In questo quadro del 1878, John William Waterhouse raffigura il *Rimorso di Nerone dopo l’assassinio della madre*. L’immagine del giovane imperatore è stranamente vicina a quella di un adolescente malinconico di oggi.

Il primo tentativo di matricidio finì in un fiasco quasi comico. Nerone aveva fatto allestire un’imbarcazione apribile, costruita in modo tale che colasse a picco quando era al largo. Il complotto fallì perché la madre era una brava nuotatrice. Il figlio allora ricorse a mezzi più convenzionali e le mandò i sicari. Gli scrittori romani si soffermano sui particolari più foschi, personali e molto probabilmente fittizi del suo omicidio. Uno di loro racconta che, ormai morente, Agrippina disse ai suoi assassini di colpirla al ventre. In Svetonio si legge che Nerone, con un bicchiere di vino in mano, ispezionò il corpo della madre morta, lodandone alcune parti e criticandone altre.[45]

Nelle immagini moderne di Agrippina minore prevale la storia del suo assassinio, dal momento in cui Nerone si allontana dal banchetto per ordinarne la morte fino alla riflessione di John William Waterhouse sulle ore successive al crimine: un tentativo di penetrare la psicopatologia del giovane imperatore sadico, riprendendo la tesi di Svetonio, che lo descrive tormentato dai sensi di colpa per il matricidio (fig. 7.17).[46] Ma la scena più popolare è in genere il rapporto dell’imperatore con la nudità della madre morta. Dalla fine del Seicento in poi, una serie di disturbanti immagini voyeuristiche indugia su Nerone che esamina minuziosamente il corpo materno esanime. A volte pare stia effettuando una valutazione clinica dei resti; altre volte invece non ce la fa a guardare il delitto che ha compiuto; altre ancora si avvicina in modo imbarazzante alla donna che gli era stata madre e amante. Che dipenda dal tappeto di pelle di leopardo su cui è adagiata Agrippina in un dipinto, oppure dai seni quasi da pin-up e dalle pose languide in molti altri quadri, è impossibile ignorare l’erotismo impastato di violenza (fig. 7.18).

L’attrazione per il corpo di Agrippina, tuttavia, era cominciata già da secoli, esattamente nel Medioevo, con frequenti immagini nelle miniature e nelle xilografie in cui Nerone non si limita a ispezionare il cadavere di Agrippina, ma assiste alla sua dissezione e in un caso addirittura la dirige. In una serie di scene raccapriccianti – le peggiori sono quelle a colori – l’addome di Agrippina è spalancato e spuntano gli organi interni. Non è sempre chiaro se la vittima sia morta, sicché viene da chiedersi se si tratti di un’autopsia o di una vivisezione (fig. 7.19).

Sebbene parecchi elementi di queste rappresentazioni risalgano probabilmente a racconti antichi sul dopo-assassinio (il bicchiere di vino di Svetonio, per esempio, compare in alcune di esse), la dissezione e i suoi particolari non appartengono alle narrazioni romane. Tutte queste immagini sono elaborazioni medievali straordinariamente popolari, in cui si raccontava come Nerone avesse inciso il ventre materno alla ricerca dell’utero. Se ne trovano tracce, per esempio, nel *Roman de la Rose* e, circa un secolo dopo, nel *Racconto del monaco* dei *Racconti di Canterbury* di Chaucer («Le squarciò il ventre per vedere dov’era stato concepito») e nel popolarissimo *mysterium* del Quattrocento, *Mystère de la vengeance de Nostre Seigneur Jésus Christ*, chiamato in breve *Revenge of Jesus Christ*. Il testo, diffuso in vari manoscritti e poi stampato in diverse lingue europee, drammatizzava la punizione degli ebrei per la crocifissione di Gesù, che culminava nella distruzione del tempio di Gerusalemme a opera di Vespasiano e Tito, ma con diverse sottotrame. La dissezione di Agrippina è una di queste. Se la scena venisse effettivamente recitata sul palcoscenico oppure fosse semplicemente narrata non è del tutto certo. Ma una versione francese a stampa prevede lo spettacolo e contiene le didascalie per la rappresentazione teatrale. Agrippina viene descritta ancora in vita, «legata a una panca, a pancia in su». Grazie a Dio, le istruzioni dicono poi che «occorre un attrezzo di scena» per la dissezione. E dunque era solo teatro, non vivisezione! [47]

7.18 Arturo Montero y Calvo, Nerone davanti al cadavere della madre (1887). Nell’enorme tela (larga 5 m) si vede l’imperatore, a sinistra, mentre guarda il corpo seminudo di Agrippina tenendole la mano. I consiglieri, a destra, la osservano con una curiosità che mette a disagio.

7.18 Arturo Montero y Calvo, *Nerone davanti al cadavere della madre* (1887). Nell'enorme tela (larga 5 m) si vede l'imperatore, a sinistra, mentre guarda il corpo seminudo di Agrippina tenendole la mano. I consiglieri, a destra, la osservano con una curiosità che mette a disagio.

Questa storia è stata a volte considerata un esempio innegabile della passione medievale per la violenza e gli spettacoli estremi, con gli scrittori, gli artisti e i registi che approfittavano dell'occasione per aggiungere altro sangue e budella a un episodio già di per sé cruento. Le immagini più tarde sono state anche messe in relazione con i dibattiti dell'epoca sulla dissezione scientifica: quanto era trasgressiva l'anatomia e quanto invece giustificabile? Come andava rappresentata? Ancora più significativo, però, è il nesso fra questa rappresentazione e il tema del ruolo femminile nella successione imperiale e nella trasmissione del potere. Il nucleo centrale conserva ancora un legame con l'antico racconto secondo cui Agrippina, indicando il ventre, avrebbe chiesto ai suoi assassini di colpirla proprio lì. Come sottolinea Chaucer – ripreso in molte altre versioni –, Nerone vuole vedere gli organi riproduttivi della madre. Il particolare allude, naturalmente, al rapporto incestuoso fra i due, ma soprattutto mostra, rende esplicito e disseziona, tanto letteralmente quanto metaforicamente, il ruolo della donna nel concepire e partorire imperatori. A corroborare questa interpretazione contribuiscono altre versioni della stessa storia, inclusa la raccolta delle biografie dei santi, nota come *Legenda Aurea*. Qui, nella «vita di san Pietro», Nerone insiste perché i dottori che hanno dissezionato la madre ingravidino *lui*. Sapendo che questo è impossibile, i medici gli somministrano una pozione in cui è nascosta una piccola rana, che gli cresce dentro la pancia e alla fine gli provoca un tale dolore che è costretto a «partorirla» vomitando. I dottori gli attribuiscono la colpa del parto prematuro, perché non ha aspettato i nove mesi canonici, mentre la rana si salva e viene messa sotto chiave, finché, alla caduta dell'imperatore, la povera bestiola viene bruciata viva. [48]

7.19 Una minuscola immagine in un manoscritto di fine Quattrocento del Roman de la Rose mostra Nerone, con una veste medievale rossa, che assiste alla dissezione del cadavere della madre (con le caviglie legate insieme) e all'apertura del suo ventre: una scena quasi da mattatoio.

7.19 Una minuscola immagine in un manoscritto di fine Quattrocento del *Roman de la Rose* mostra Nerone, con una veste medievale rossa, che assiste alla dissezione del cadavere della madre (con le caviglie legate insieme) e all'apertura del suo ventre: una scena quasi da mattatoio.

Da dove sia arrivata questa storia non si sa. Forse ha qualche legame indiretto con un racconto antico in cui Nerone recita in teatro il ruolo di una partoriente, o forse con un'altra leggenda che lo vede reincarnarsi in una rana.[49] Il messaggio, comunque, è chiaro: gli uomini non solo sono incapaci di generare figli senza le donne, ma, senza la loro collaborazione, sono incapaci anche di trasmettere il potere che detengono. Quella che appare come una fosca fantasia medievale, con la dissezione del cadavere, le gravidanze fantasma e le rane dopo un crudele matricidio, allude in realtà direttamente alle grandi questioni sul ruolo delle donne nella successione imperiale e dinastica romana. Ripropone, in una forma sorprendente, alcuni dei dibattiti e delle ansie più profonde insite nelle immagini delle «imperatrici» antiche e moderne.

La terza Agrippina

Queste immagini medievali di Agrippina con il ventre squarciato non potrebbero essere più diverse nello stile da una tela molto ammirata ed elegante, che ora si trova alla National Gallery of Art di Washington e fu dipinta da Rubens nel Seicento, appena un centinaio di anni dopo le dissezioni di cui abbiamo parlato. È un ritratto doppio, che ci riporta ad Agrippina maggiore (vedi l'inizio di questo capitolo) ed è ora intitolato *Germanico e Agrippina*. Raffigura di profilo i due giovani, affezionati e determinati, con Agrippina in primo piano, che oscura in parte il marito (fig. 7.20a). Un'altra versione degli stessi personaggi, sempre di Rubens, si trova all'Ackland Art Museum di Chapel Hill (North Carolina), ma in questo secondo quadro la disposizione della coppia è rovesciata, con l'uomo davanti alla donna (fig. 7.20b). Il dibattito tra gli storici dell'arte verte attorno alla qualità dei due quadri (chi preferisce la versione di Washington e chi quella di Chapel Hill), alle ragioni della diversa rilevanza dell'uno e dell'altra e alla microstoria delle due tele (secondo una versione

basata sull’analisi del supporto di legno, nel dipinto di Washington, Germanico è frutto di un ripensamento, in quanto Rubens in origine intendeva dipingere la sola Agrippina). Al di là, comunque, di come saranno alla fine risolte le varie questioni, ce ne sono altre ancora più interessanti sull’identità, che determinano il modo di interpretare la scena e introducono un livello nuovo e inatteso nel «problema delle Agrippine».[50]

7.20 Due versioni del primo Seicento di un duplice ritratto imperiale di Rubens, ora di solito identificato come Germanico e la moglie Agrippina maggiore: a) Versione attualmente alla National Gallery di Washington; b) Una versione simile, che si trova all’Ackland Art Museum di Chapel Hill (North Carolina), rovescia la posizione delle figure. Ma l’identificazione precedente di queste due figure come l’imperatore Tiberio e la prima moglie, un’altra Agrippina, forse non era errata.

7.20 Due versioni del primo Seicento di un duplice ritratto imperiale di Rubens, ora di solito identificato come Germanico e la moglie Agrippina maggiore: *a*) Versione attualmente alla National Gallery di Washington; *b*) Una versione simile, che si trova all’Ackland Art Museum di Chapel Hill (North Carolina), rovescia la posizione delle figure. Ma l’identificazione precedente di queste due figure come l’imperatore Tiberio e la prima moglie, un’altra Agrippina, forse non era errata.

La forma del doppio profilo è un esempio classico del ricorso di Rubens a modelli lontani: le gemme e le monete antiche, che, come sappiamo, l’artista aveva studiato attentamente, disponevano regolarmente le teste in questa maniera. Una fonte particolare della sua ispirazione, anche se non il modello preciso, si ritiene spesso sia stato il cosiddetto «Cammeo Gonzaga» (fig. 7.21), una gemma di epoche precedenti, molto ammirata da Rubens, quando lavorava a Mantova fra il 1600 e il 1608, e che raffigurava, alternativamente, Augusto e Livia, Alessandro Magno e la madre Olimpia, Germanico e Agrippina maggiore, Nerone e Agrippina minore, Tolomeo II d’Egitto e la moglie Arsinoe e quasi qualsiasi altra coppia famosa di cui si aveva notizia.[51] Ci sono stati anche alcuni tentativi, ambiziosi ma di fatto infruttuosi, di ricondurre alcune fattezze del «Germanico» di Rubens a ritratti del principe incisi su monete e gemme antiche, che l’artista conosceva o avrebbe potuto conoscere.[52] Ma, benché il disegno

complessivo di questi dipinti rubensiani rispecchi chiaramente una tipica forma antica, non è affatto chiaro se l'artista intendesse davvero raffigurare Germanico e Agrippina.

A queste due coppie sono stati attribuiti nomi differenti in ciascuno dei quadri, in maniera analoga ai continui cambiamenti di identità di molti degli antichi ritratti romani. Secondo un catalogo per la vendita compilato a Parigi nel 1791, a quel tempo si riteneva che la versione di Ackland raffigurasse l'imperatore bizantino Costantino VI (VIII secolo) e la madre, la co-reggente Irene, ma dal 1959, quando è approdato a Chapel Hill, il quadro è stato quasi sempre indicato, prudentemente, come *Coppia imperiale romana*.[53] La versione di Washington, acquistata dagli americani nei primi anni Sessanta del Novecento, proveniva da una collezione viennese di cui aveva fatto parte dal 1710 con il nome di *Tiberio e Agrippina*.[54] A Washington, però, sorsero quasi subito dei dubbi, e alla fine degli anni Novanta il quadro fu ribattezzato ufficialmente *Germanico e Agrippina*; recentemente il museo di Ackland ha fatto lo stesso: la sua *Coppia imperiale romana* è diventata anch'essa *Germanico e Agrippina*. Ma perché?

A parte i soliti tentativi azzardati di trovare coincidenze tra la fisionomia dell'uomo ritratto con gli altri cosiddetti «Germanico» («Agrippina» non ha mai avuto un ruolo importante in questo gioco), a spingere con forza a favore del cambiamento d'identità è l'improbabilità come coppia di *Tiberio e Agrippina* per chiunque conosca un po' la storia. Perché mai, viene fatto di pensare, Rubens avrebbe messo l'implacabile Agrippina al fianco di Tiberio, il suo acerrimo nemico, che la uccise o la costrinse al suicidio? Non ha alcun senso.

A questo punto sono costretta a introdurre un personaggio nuovo. Le Agrippine, infatti, non erano solamente due. Erano tre. Come si vede nella tavola qui sopra, Agrippina maggiore era figlia di Giulia, la figlia di Augusto, e del suo secondo marito, Marco Vipsanio Agrippa. Agrippa, però, era già stato sposato, e da quel matrimonio era nata una figlia, il cui nome completo era Vipsania Agrippina. Ebbene, *questa* Vipsania Agrippina noi la chiamiamo semplicemente «Vipsania», e lo facciamo soprattutto per evitare la confusione con tutte queste Agrippine. Ma nell'antichità, e almeno fino al Settecento, la si indicava semplicemente con il nome di Agrippina, come tutte le altre. E dunque le Agrippine sono sempre state tre.

7.21 Il cosiddetto «Cammeo Gonzaga» risale forse al III secolo a.C. (ma tutto dipende da chi si ritiene vi sia raffigurato; potrebbe anche essere posteriore di diversi secoli). La sua configurazione con due profili adiacenti, presente anche in altri cammei antichi, ha influenzato il disegno di Rubens nella fig. 7.20.

7.21 Il cosiddetto «Cammeo Gonzaga» risale forse al III secolo a.C. (ma tutto dipende da chi si ritiene vi sia raffigurato; potrebbe anche essere posteriore di diversi secoli). La sua configurazione con due profili adiacenti, presente anche in altri cammei antichi, ha influenzato il disegno di Rubens nella fig. 7.20.

Questa terza Agrippina era la prima moglie dell'imperatore Tiberio, ed è dipinta con questo nome nella serie delle imperatrici di Sadeler (fig. 7.7c). Il catalogo della raccolta viennese la indica esplicitamente come la moglie di Tiberio, e gli esperti curatori di Washington, che hanno introdotto la nuova denominazione, erano perfettamente consapevoli che Tiberio era stato sposato con una «Agrippina». Ma la modernità ha sempre trovato difficile vederli come una coppia imperiale credibile (per non parlare poi dell'inaspettata raffigurazione idealizzante di «Tiberio» in questi dipinti).[55] L'apparente incongruità ha indotto a scartare l'imperatore e la prima moglie, Vipsania Agrippina, e a cercare una nuova identità. Non sapremo mai, probabilmente, che cosa avesse in mente Rubens, ma non c'è alcuna ragione valida per supporre che il titolo tradizionale sia errato, anzi c'è qualche ragione per pensare che sia esatto.

Questo titolo, infatti, offre una lettura del dipinto particolarmente ricca. Tiberio avrà anche goduto in generale di cattiva fama nella letteratura antica e moderna (non fosse altro che come un tetro ipocrita, l'ultima scelta come erede da parte di Augusto, benché fosse figlio naturale di Livia). Secondo Svetonio, però, Tiberio amò e fu fedele a una sola donna: Vipsania Agrippina. Il patrigno Augusto, tuttavia, lo costrinse a divorziare e a sposare per ragioni puramente dinastiche sua figlia Giulia (il che rendeva ancora più intricata la storia matrimoniale, visto che Giulia era stata la moglie di Marco Vipsanio Agrippa, il padre di Vipsania Agrippina). Tiberio non voleva saperne – Giulia, nella vulgata prevedibilmente intrisa di

misoginia, si rivelò una fonte inesauribile di guai –, ma non aveva scelta. Un giorno, dopo il divorzio, racconta Svetonio, quando ancora era quasi in lutto per il divorzio da Vipsania Agrippina, Tiberio la intravide in una strada di Roma e la seguì piangendo. I suoi custodi, da allora, furono molto attenti a evitare che un episodio del genere si ripetesse. [56]

Forse questa immagine di due persone con lo sguardo perso nel vuoto, che non si guardano, ma sono l'una accanto all'altra sulla stessa tela, allude proprio a questo. E in effetti è difficile pensare a un modo migliore per esprimere il legame di Tiberio con la *sua* Agrippina. In altre parole, Rubens infuse nuova vita in quello che era quasi il cliché dell'antico disegno dei cammei, portando le due figure quasi a grandezza naturale e conferendo alla forma visiva una storia e un significato nuovi.

Ancora una volta constatiamo quanta differenza possa fare un nome, anche se, come in questo caso, il nome è sempre lo stesso.

a. In Italia la serie è stata trasmessa nel 1976 con il titolo *Io Claudio imperatore*. (*N.d.T.*)

VIII

POSTFAZIONE

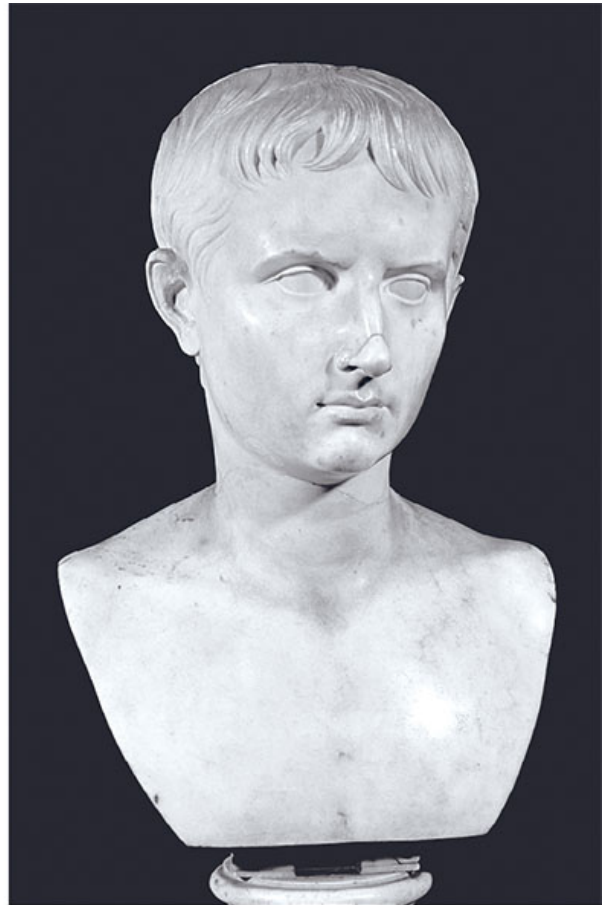
Uno sguardo retrospettivo

Nel dicembre del 1802 Catherine Wilmot, una giovane irlandese che stava compiendo un lungo viaggio in Europa, si trovava a Firenze. Dopo una visita agli Uffizi, scrisse una lettera al fratello per condividere con lui le cose più belle che aveva visto. A dire il vero, a quel tempo la galleria non ospitava tutti i tesori artistici di oggi. Molte delle sue opere più preziose le aveva spedite a Palermo nel tentativo (non del tutto riuscito, come poi si scoprì) di tenerle lontano dalle grinfie di Napoleone, che le voleva per il suo nuovo museo: il Louvre.[1] Ma anche così, colpisce (spero, però, che ormai non sorprenda più) che in cima alla lista di Wilmot ci fossero i busti degli imperatori romani, una sfilata che arrivava fino al III secolo d.C. con il solito miscuglio di originali antichi, versioni moderne, pastiche e ibridi. «La cosa che ti sarebbe piaciuta di più» scriveva «era un'esposizione di imperatori romani, da Giulio Cesare a Gallieno.» Per i busti delle loro compagne, invece, Catherine provava soltanto disprezzo e le liquidò in quattro e quattr'otto come quelle «atroci imperatrici, che stanno di fronte a loro con il solito sorrisetto di circostanza».[2]

In Europa, dopo il Rinascimento, le immagini degli imperatori romani – sugli scaffali dei musei, ma non solo – suscitarono per centinaia di anni passioni intense. Riprodotti in marmo e in bronzo, su tela o su carta, scolpiti nella cera, nell'argento, intessuti negli arazzi, esibiti sulle spalliere delle sedie, sulle tazze di porcellana e nelle vetrate istoriate, gli imperatori erano *importanti*. Nel dialogo fra presente e passato, i volti e le biografie imperiali venivano, alternativamente ma anche simultaneamente, messi in mostra quali legittimatori del potere dinastico contemporaneo oppure criticati come modelli di ruolo e deplorati come emblemi della corruzione.

Non diversamente dalle immagini contestate nelle «guerre “sculturali”» dei nostri giorni, gli imperatori fornivano un argomento di discussione sul potere e i suoi scontenti: un monito prezioso a non dimenticare che i ritratti commemorativi non hanno soltanto una funzione celebrativa. E soprattutto divennero un archetipo per la rappresentazione di re, di aristocratici e di chiunque fosse abbastanza ricco per farsi ritrarre in pittura o scultura. Tutta la ritrattistica europea affonda di fatto le radici nelle minuscole teste imperiali incise sulle monete, insieme ai busti e alle figure di marmo a grandezza naturale. Non è semplicemente per un capriccio della moda se, almeno fino all’Ottocento, tante statue di aristocratici, politici, filosofi, soldati e scrittori indossano la toga o la divisa del guerriero.

Nell’età moderna le immagini degli imperatori romani hanno sempre avuto un margine di ambiguità, che a volte si intravede appena sotto una superficie che oggi potrebbe sembrare di un conservatorismo moderato. Uno dei miei esempi preferiti – valeva la pena tenerlo in serbo per goderselo come finale – è il busto del *Giovane Ottaviano*, il futuro imperatore Augusto, realizzato dalla scultrice Edmonia Lewis e visibilmente ispirato all’esemplare dei Musei Vaticani (fig. 8.1). Lewis ha avuto una carriera straordinaria: ostacolata dal razzismo in patria, ha infine incontrato un certo successo come artista professionista a Roma, prima di trasferirsi a Londra, dove è morta nel 1907. A dire il vero, nonostante l’abilità tecnica, questa sua scultura è in effetti scialba, piatta, quasi sentimentale. O così almeno sembra, fino a quando non si scopre che, mentre scolpiva il suo *Ottaviano*, Lewis stava anche lavorando alla statua, oggi molto più famosa, della *Morte di Cleopatra*, che comparve in pubblico per la prima volta all’Esposizione centennale di Filadelfia del 1876 (fig. 8.2). La sua interpretazione di Cleopatra è stata molto discussa. Era la celebrazione di una regina africana? O invece la scultrice stava consapevolmente separando l’immagine della regina d’Egitto da quella di una donna afroamericana? Che volesse alludere alla figura del «vecchio faraone» detentore di schiavi, di cui parlano i canti e i sermoni degli afroamericani? Qualunque sia la risposta, resta il fatto che la sua era una raffigurazione radicalmente nuova. Prima di lei molti artisti si erano soffermati sul momento immediatamente precedente la morte di Cleopatra avvenuta nel 30 a.C., quando la regina aveva preferito togliersi la vita piuttosto che lasciarsi esibire per le strade di Roma come un bottino

qualsiasi nella processione trionfale del suo brutale conquistatore. Ma nessuno, o quasi, aveva raffigurato l'agonia di Cleopatra con un'immagine che i primi osservatori della statua di Lewis trovarono sconvolgente. Ma chi era il conquistatore brutale? Altri non era se non il «giovane Ottaviano». Che queste due sculture abbiano preso forma l'una accanto all'altra nello studio di Lewis nello stesso periodo sovverte decisamente il senso della mitezza convenzionale del busto imperiale, minandone alla radice l'apparente, stucchevole innocenza. [3]

8.1 Il giovane Ottaviano in una versione inferiore alla grandezza naturale realizzata da Edmonia Lewis (*a*). Completato nel 1873, il busto è basato su un ritratto-scultura romano che si trova nei Musei Vaticani (*b*), una delle immagini più popolari di Augusto e più riprodotte nell'Ottocento.

8.2 La statua di *Cleopatra* scolpita da Edmonia Lewis è enorme. La regina, anche da seduta, supera il metro e mezzo d'altezza. L'opera stupì i primi osservatori perché ritraeva il corpo morente della regina e non i momenti precedenti la morte. La scultura ha avuto una storia curiosa e triste. Per un secolo, dopo la prima esposizione a Filadelfia nel 1876, non se ne è saputo più nulla; quindi è riapparsa negli anni Ottanta dell'Ottocento in una discarica. Aveva trascorso parte di quegli anni davanti alla tomba di un cavallo.

La storia, però, ha anche un risvolto inaspettato, che si ricollega a un altro dei temi portanti di questo libro. Negli anni Settanta dell'Ottocento, quando Edmonia Lewis realizzò la sua versione dell'imperatore da giovane, nessuno dubitava che il busto dei Musei Vaticani cui si ispirava non fosse un'immagine giovanile, sia pure inconsueta, di Augusto (che ancora si chiamava Ottaviano, nome che abbandonò nel 27 a.C.). Il ritratto era stato ritrovato, si sosteneva, negli scavi di Ostia – il porto di Roma – all'inizio dell'Ottocento. Oggi conserva ancora lo stesso nome, *Il giovane Ottaviano*, ma solo per amore dei vecchi tempi: nessuno infatti crede più che il ritratto sia suo, e viene variamente attribuito a questo o a quello dei suoi aspiranti successori. Com'era prevedibile, alcuni suppongono che il reperto non sia affatto antico ma sia un falso di epoca moderna, e che il nesso con Ostia sia soltanto immaginario, quando non completamente inventato. Una delle ricostruzioni più avvincenti sostiene che il busto sia stato confezionato nell'atelier di Antonio Canova e che la lieve rassomiglianza con l'imperatore Napoleone non sia affatto casuale. Sebbene gli studi più recenti tendano a favorire la datazione antica – e anche le ultime ricerche d'archivio sembrano confermarne il ritrovamento nel porto di Ostia –, nell'immaginare che *Il giovane Ottaviano* di Edmonia Lewis abbia come modello un busto del primo Ottocento, connesso tanto con l'immagine di Napoleone quanto con quella dell'antico personaggio romano, si nasconde una splendida ironia anacronistica.[4]

Resta comunque il fatto che questi ritratti del giovane Ottaviano, antichi e moderni, sottolineano quanto siano fluide e fluttuanti le immagini dei Cesari, dodici o non dodici che siano. A volte i Dodici vengono presentati come una categoria rigida, immutabile, fondata sulle certezze dinastiche di Roma, tanto da essere utilizzati persino come simbolo dell'organizzazione definitiva della conoscenza stessa, come nello schema classificatorio della biblioteca di sir Robert Bruce Cotton. Ma raramente questa immobilità è ciò che sembra. Fin dall'antichità, la storia delle immagini dei Cesari è caratterizzata da identità costruttivamente mutanti e da errori casuali o voluti di identificazione: i Caligola diventati Claudio, Vespasiano confuso con il figlio Tito, la faccia di Vitellio usata per quella di un robusto *scalco* nel *Convito in casa di Levi* o, come nel caso delle *Tazze* Aldobrandini, la figura di Domiziano avvitata sul piatto sbagliato a presiedere scene tratte dalla vita di Tiberio. La categoria era talmente permeabile che persino nella

biblioteca di Cotton si potevano inserire Faustina e Cleopatra nella schiera «ortodossa» dei Cesari, Tiziano poteva interrompere volutamente il suo elenco di imperatori al numero undici, e le tredici o quattordici figure di pietra anonime davanti allo Sheldonian Theatre di Oxford potevano diventare la serie probabilmente più famosa di «imperatori romani» di tutto il Regno Unito. Naturalmente ci sono anche diversi casi in cui individuare il nome giusto dell'imperatore è importante: spero di avere dimostrato che, se non ci accorgiamo del comatoso «Vitellio» nel mucchio di decadenti crapuloni romani, ci sfugge il senso di tutto il dipinto. Ma per molti di noi dovrebbe essere un sollievo sapere che non siamo peggiori dei nostri predecessori nell'accoppiare nomi e volti in modo corretto. In realtà, una delle ragioni del divertimento dinamico delle immagini dei Cesari e della loro longevità visiva è dovuta in parte al fatto che sono difficili da identificare una volta per tutte. Non sono, insomma, dei fossili iconografici.

Gli imperatori oggi

Ormai nessuno si mette più in fila per vedere i busti degli imperatori romani agli Uffizi o in qualsiasi altro museo. Sebbene si discuta ancora su come rappresentare le figure del passato – che cosa cambia se il *Giulio Cesare* di Shakespeare viene recitato in toga, in farsetto e calzebrache oppure con le divise di qualche dittatura moderna? –, far indossare a una statua-ritratto odierna delle vesti romane risulterebbe non poco ridicolo.[5] Il costume di Roma antica non sembra più – come invece sembrava a Joshua Reynolds – un indice di atemporalità, quanto piuttosto un travestimento: non appartiene più al mondo della scultura commemorativa, ma a quello del toga-party (fig. 8.3).

Intorno a noi ci sono ancora, naturalmente, immagini di imperatori romani: nella pubblicità, sui giornali o nei fumetti. Ma qualcuno direbbe che sono stati ridotti a una sorta di stereotipo comunicativo, a pochi cliché familiari. Il più comune e immediatamente riconoscibile è di sicuro Nerone con la cetra, ma oggi il suo ritratto non è tanto una meditazione sul potere, quanto un simbolo pronto per l'uso, per satirizzare qualsiasi politico che dia l'impressione di non preoccuparsi dei veri problemi del momento (fig. 1.18b). Sono cliché non lontani dai chiacchiericci che riempiono di fumo

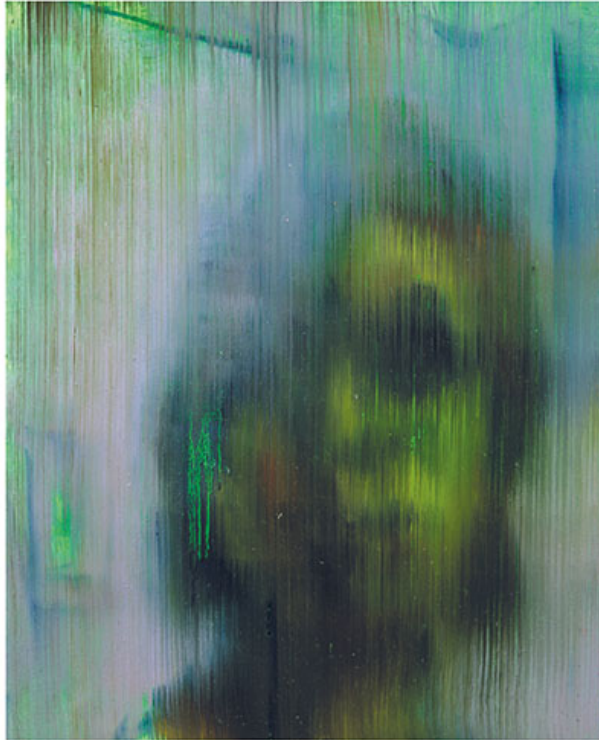
colonne e colonne di giornali, per disquisire su quale imperatore romano ricordi di più un certo presidente o un certo primo ministro. Quando mi vengono rivolte domande del genere, di solito rispondo «Eliogabalo», non fosse altro che per liberarmi dello scocciatore con un nome che non ha mai sentito, e indirizzarlo, come ricompensa, verso il grande dipinto di Alma-Tadema (fig. 6.23).

8.3 Toga-party alla Casa Bianca per il cinquantaduesimo compleanno di Franklin Delano Roosevelt, nel gennaio 1934. Non sappiamo se il costume romano gli suscitasse gli stessi scrupoli di Andrew Jackson (cfr. *supra*, p. 15), ma pare che la scelta del toga-party fosse uno scherzo dei suoi assistenti e amici, con allusione alle accuse che Roosevelt stesse diventando un dittatore.

La questione, però, è un po' più complessa di una semplice discesa nel regno degli stereotipi visivi di un'iconografia che un tempo poneva delle

sfide. Non mi sognerei mai di sostenere che nell'arte occidentale contemporanea le immagini degli imperatori romani siano più importanti che due o tre secoli fa. Non lo sono, naturalmente. Ma se guardiamo con attenzione, ci accorgiamo che la pittura e la scultura del nostro tempo hanno a che fare molto più di quanto si pensi con quegli antichi sovrani. Salvador Dalí forse è un caso estremo, con le ripetute immagini dell'imperatore Traiano – un connazionale spagnolo che egli sosteneva essere il suo antenato – e le sue fantasie sulla Colonna Traiana quale prefigurazione della doppia elica del DNA.[6] Altri artisti, però, sono tornati ripetutamente sulle teste imperiali quasi fossero la sorgente originaria della ritrattistica moderna, sia che si tratti di Giulia Mamea, la madre di Alessandro Severo, con cui è iniziato questo libro, sia che si tratti del raggelante Augusto dell'artista turco Genco Gülan, con un occhio solo, impastato con il cioccolato e conservato con una combinazione di marmo e acrilico (figg. 8.4a, 8.4b e 8.4c). Anche il *Vitellio* Grimani continua a lasciare le sue tracce, e in modo memorabile, fra Otto e Novecento, nel busto in bronzo dorato, scintillante e rigonfio di Medardo Rosso, che riduce l'imperatore a una palla di grasso (o, per dirla in maniera più educata con il catalogo del museo: «i lineamenti del volto sono tipici della tecnica fluida di modellatura» di questo scultore).[7] Jim Dine, invece, nella sua versione di circa un secolo dopo, ha trasformato la statua di marmo in quello che sembra un plausibile essere umano in carne e ossa (figg. 8.4d e 8.4e). Anche Andy Warhol ha avuto probabilmente a che fare con questo Vitellio. Per quanto ne so, Warhol non ha mai usato nella sua produzione quel volto così inconfondibile, che però quasi certamente lo affascinava. Nel 2011, mentre ero a Washington a preparare le conferenze che sono alla base di questo libro, sono entrata in una bottega di antiquariato a Georgetown e sono rimasta sorpresa nel trovarmi di fronte un grande esemplare in mogano, eccessivo e forse un po' volgare, del *Vitellio* Grimani, che sembrava risalire al Settecento. Lo stavo esaminando con quella che al proprietario dovette sembrare l'attenzione di un potenziale compratore, perché mi si avvicinò e mi disse che un tempo l'oggetto era appartenuto a Andy Warhol. Supponendo che l'informazione fosse vera, e non semplicemente un'esca intelligente, non possiamo non chiederci se l'artista fosse consapevole di quanto la faccia di questo *Vitellio* sia stata centrale dal

Cinquecento in poi nella cultura della *replica* visiva, che di Warhol è stata in fondo il marchio di fabbrica.

8.4 Teste imperiali dell’età moderna fino al XXI secolo: *a*) *Giulia Mamea*, stampa di James Welling (2018);

b) *Giulia Mamea*, dipinto di Barbara Friedman (2012);

c) L’imperatore (Augusto) di cioccolato, gesso, marmo e acrilico di Genco Gülan (2014);

c) L’imperatore (Augusto) di cioccolato, gesso, marmo e acrilico di Genco Gülan (2014);

d) L’imperatore Vitellio in bronzo dorato di Medardo Rosso (1895);

d) *L’imperatore Vitellio* in bronzo dorato di Medardo Rosso (1895);

e) Testa di Vitellio a carboncino, acquerello e acrilico di Jim Dine (1996).

e) *Testa di Vitellio* a carboncino, acquerello e acrilico di Jim Dine (1996).

8.5 Il collage di Alison Wilding del 2017 gioca non solo con l'idea della «falena dell'imperatore», ma anche con la tradizione delle immagini monetarie rinascimentali: il pezzo è costruito in parte con striscioline di carta con la stampa di una moneta di Romolo Augustolo (475-476 d.C.).

8.5 Il collage di Alison Wilding del 2017 gioca non solo con l'idea della «falena dell'imperatore», ma anche con la tradizione delle immagini monetarie rinascimentali: il pezzo è costruito in parte con striscioline di carta con la stampa di una moneta di Romolo Augustolo (475-476 d.C.).

8.6 Su questa grande tela del 1974 (ca. 2 × 3 m) Anselm Kiefer inserisce una tavolozza da pittore in un paesaggio desolato e in fiamme. Il quadro, intitolato Nerone dipinge, con riferimento all'imperatore-artista, invita l'osservatore a interrogarsi sul rapporto fra l'arte, il potere e la distruzione.

8.6 Su questa grande tela del 1974 (ca. 2 × 3 m) Anselm Kiefer inserisce una tavolozza da pittore in un paesaggio desolato e in fiamme. Il quadro, intitolato *Nerone dipinge*, con riferimento all'imperatore-artista, invita l'osservatore a interrogarsi sul rapporto fra l'arte, il potere e la distruzione.

E che dire dell'uso delle immagini degli imperatori e delle loro storie nei dibattiti sull'autocrazia e la corruzione o su questioni fondamentali come la natura della rappresentazione stessa? In un collage all'apparenza giocoso, la scultrice britannica Alison Wilding, per esempio, giustappone il nome quasi ironicamente appropriato di «Romolo Augustolo» – l'adolescente che si dice sia stato l'ultimo imperatore romano d'Occidente nel tardo V secolo d.C. – a quello di «Saturnia Pavonia», la falena imperatrice (fig. 8.5). Ma la chiave interpretativa del collage sta nel fatto che Wilding ha costruito la sua immagine geometrica da striscioline di carta con la stampa della falena e di una moneta di Romolo Augustolo. Se, in altri termini, la rappresentazione

del potere imperiale fu dapprima costruita nel Rinascimento a partire dalle monete, nel collage l'artista coglie la distruzione finale di quella stessa forma. Quarant'anni prima, Anselm Kiefer nel suo *Nerore dipinge* aveva interpretato diversamente la distruzione, usando l'idea di Nerone come imperatore e artista per riflettere sulla devastazione nazista nell'Europa orientale. Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, Kiefer si è spesso occupato della (in)capacità della Germania di fare i conti con il passato nazista. In questo dipinto, una tavolozza incombe sopra un paesaggio devastato e i pennelli sprizzano fiamme come fossero essi stessi agenti della distruzione (fig. 8.6). Il quadro solleva questioni non soltanto sul rapporto fra arte e autocrazia (le ultime parole di Nerone furono: «Che artista perde il mondo!») e sul ruolo dell'artista quale causa e testimone delle atrocità (che tutti strimpellino mentre Roma brucia?), ma anche sul nostro dovere, per quanto scomodo, di comprendere l'artista/autocrate. Con parole diventate famose, Kiefer ha affermato: «Non mi identifico con Nerone o con Hitler, ma devo rimettere almeno un poco in scena quello che hanno fatto per poterne capire la pazzia».[8]

È nelle immagini in movimento, però, che nell'ultimo secolo troviamo i dibattiti più intensi e più seguiti sull'autocrazia romana e sul suo rapporto con l'etica e la politica del nostro tempo. Il filo conduttore di questo libro giunge al termine quasi nel periodo in cui il cinema stava diventando il veicolo principale dell'arte e del dibattito. Una sua eventuale prosecuzione dovrebbe concentrarsi sulla cinematografia, le cui origini sono state forgiate dalle immagini dell'antica Roma, dai suoi eccessi, dai suoi conflitti morali, dalle sue controversie politiche e religiose.[9] È qui che ora troviamo un ampio coinvolgimento con gli antichi dinasti, tirannici o benevoli, che ho inseguito non soltanto attraverso le opere d'arte più elitarie, ma anche attraverso le versioni più popolari, nelle targhe e nelle stampe disseminate per tutto il mondo.

I discendenti diretti della vetrata istoriata di Poitiers, con l'imperatore Nerone che presiede alle persecuzioni dei cristiani, sono, per esempio, i film di metà Novecento (come *La tunica* o *Quo vadis?*), con la loro contrapposizione fra il potere temporale dell'autocrate romano e il potere spirituale della morale cristiana. L'adattamento, realizzato dalla BBC negli anni Settanta, del romanzo di Robert Graves, *Io, Claudio*, ruotava intorno

all'idea della corruzione domestica (e della decadenza) che era già stata esplorata molto tempo prima nei dipinti di Couture e di Alma-Tadema, e nelle stampe di Beardsley. Nell'anno 2000 *Il gladiatore* di Ridley Scott presentava i dilemmi politici dell'uomo solo al comando, che già conoscevano i creatori degli arazzi di Enrico VIII e l'ignoto compositore dei versi sgraziati e sarcastici che caratterizzano le stampe dei *Cesari* di Tiziano, realizzate da Sadeler. Nel caso del film di Scott c'era anche un'influenza artistica diretta: la ricostruzione delle scene nell'anfiteatro imperiale seguiva passo dopo passo le grandi tele di Gérôme sull'imperatore che assisteva agli spettacoli gladiatori dal suo palco privato (fig. 8.7). Come non pensare che Gérôme sarebbe stato entusiasta all'idea delle immagini in movimento?[10] Ma questa è un'altra storia, per un altro libro.

a)

b. 8.7 Con i suoi dipinti dell'imperatore nell'anfiteatro, Gérôme coglie l'essenza dello spettacolo del potere imperiale. In Pollice verso, una tela del 1872, l'imperatore siede passivo nel palco sulla sinistra, mentre il pubblico a destra manifesta chiaramente il desiderio che il gladiatore vittorioso uccida il rivale sconfitto. La versione filmica (sotto) di Ridley Scott dell'anfiteatro si ispira apertamente a questo dipinto. Il regista ha dichiarato: «Quell'immagine mi ha parlato dell'impero romano in tutta la sua gloria e malvagità».

b)

8.7 Con i suoi dipinti dell'imperatore nell'anfiteatro, Gérôme coglie l'essenza dello spettacolo del potere imperiale. In *Pollice verso*, una tela del 1872, l'imperatore siede passivo nel palco sulla sinistra, mentre il pubblico a destra manifesta chiaramente il desiderio che il gladiatore vittorioso uccida il rivale sconfitto. La versione filmica (*sotto*) di Ridley Scott dell'anfiteatro si ispira apertamente a questo dipinto. Il regista ha dichiarato: «Quell'immagine mi ha parlato dell'impero romano in tutta la sua gloria e malvagità».

Una questione è rimasta in sospeso, e cioè: cos’è successo alla cosiddetta «bara di Alessandro Severo» da cui sono partita, portata da Beirut dal commodoro Jesse D. Elliott? Vorrei rassicurare i lettori: il sarcofago di Giulia Mamea è rimasto al sicuro nei chiostri del Bryn Mawr College. La storia di quello di Severo non è altrettanto semplice. Anch’esso è al sicuro e ben curato, ma oggi si ritrova in una ben strana compagnia, dopo che alla metà degli anni Ottanta del Novecento è stato portato via dal Mall – dove ormai sembrava sempre più incongruo – e messo in un deposito della Smithsonian Institution a Suitland, in Maryland. Ed è qui che ora risiede, di solito avvolto in teli di plastica, e, per la precisione, nel reparto trasporti per ragioni che non sono riuscita a figurarmi. Ha ancora attaccata l’etichetta che commemora il rifiuto di Andrew Jackson di esservi sepolto, ma è circondato da calessi vintage, desueti segnali stradali e vecchie macchine da corsa (fig. 8.8). Una parte di me trova che ci sia qualcosa di affascinante nella giustapposizione postmoderna fra un antico sarcofago e i resti della tecnologia del commercio moderno che il suo occupante originario avrebbe ignorato per sempre. Un’altra parte, però, prova una certa tristezza. Dopo tutto il mio gran parlare della permanenza del retaggio imperiale romano, sarebbe difficile trovare un esempio migliore della sua caduta dalla *grandeur* alla banalità e all’oblio.

8.8 Lo strano ultimo luogo di riposo del sarcofago in cui Andrew Jackson non volle essere seppellito. Temporaneamente liberato dal lenzuolo di plastica, l’antico manufatto si trova nella sezione trasporti di un deposito della Smithsonian Institution a Suitland, in Maryland.

8.8 Lo strano ultimo luogo di riposo del sarcofago in cui Andrew Jackson non volle essere seppellito. Temporaneamente liberato dal lenzuolo di plastica, l’antico manufatto si trova nella sezione trasporti di un deposito della Smithsonian Institution a Suitland, in Maryland.

Le ambizioni assurde di Elliott per questo sarcofago e per l’esemplare gemello non si potranno mai realizzare. Nessun presidente americano verrà deposto a riposarvi per sempre. Ma Elliott aveva anche qualche progetto più modesto. Provava, disse, «un interesse a introdurre fra di noi queste antiche reliquie e sono fiducioso che saranno apprezzate dagli antiquari e dalle

persone colte del nostro paese».[11] Quanto a me, spero che la sua fiducia possa essere ricompensata, che un giorno questa bara possa essere liberata dal suo involucro di plastica e che le si trovino di nuovo un paio di metri quadrati di spazio sul Mall. Sotto certi aspetti è una sepoltura romana davvero molto normale. Ma la sua storia di orgoglio, di contese, di controversie, di politica e, naturalmente, di errori di identificazione gloriosi (o spudorati) coglie molti dei temi dei miei dodici Cesari.

Appendice

I VERSI SU CIASCUN IMPERATORE E CIASCUNA IMPERATRICE DELLE SERIE DI SADELER

Il latino di questi versi, in cui ho conservato l'ortografia originale, è in genere poco elegante e a volte anche peggio: è quasi intraducibile. La traduzione non maschera l'ineleganza, in quanto propone una resa piuttosto letterale, pur correggendo a volte quelli che ritengo essere errori di grammatica e di punteggiatura. Ho segnalato alcuni dei passi di Svetonio (e di altri) che i versi riecheggiano.

C[aius] Julius Caesar

Omine discincti metuendus Caesar amictus,
Et mediū zona non religante latus:
Feralis scelere et vitiatae in nocte parentis,
Maternum visus commaculasse torum.
Tantorum impleuit praesagia dira malorum
Et certam somnum iussit habere fidem.
Legibus hic Vrbem dedit, ordinibusque solutam
Iunctus et infandis cui fuit ille modis.

Gaio Giulio Cesare

Cesare, da temere per via del presagio del laticlavio non allacciato e della cintura allentata intorno alla vita: letale anche a causa del crimine di avere violato la madre nella notte, sognando di avere contaminato il letto materno. Egli realizzò queste terribili profezie di calamità così grandi e dimostrò che i sogni [letteralmente «il sonno»] sono affidabili. Donò leggi e ordine alla città devastata, la città alla quale era legato anche in modi indicibili.

(Cintura slacciata: *Giulio Cesare* 45; Incesto: *Giulio Cesare* 7)

D[ivus] Oct[avianus] Augustus

Dum rata mactati nitor remanere, tuorque
Acta Patris, dignum tum gero laude nihil;
Nilque quod emineat, supra ac nos euehat istam,
Quae mihi bellorum laus socianda venit.
Ad famam imperiumque sibi iam Julius armis
Strauit iter: Trita currere vile via est.
Ista noua, ac maior fuerit mihi gloria, Janum
Extinctis bellis sub domuisse sera.

Il divinizzato Ottaviano Augusto

Mentre lotto perché i provvedimenti di mio padre assassinato siano convalidati e li salvaguardo, non realizzo niente che sia degno di gloria e niente che eccella o ci elevi al di sopra di quella gloria militare che deve essere associata a me. Giulio si è aperto la strada verso la fama e il potere con la forza delle armi. Correre su un sentiero già battuto è immeritevole. Gloria nuova e più grande per me sarà l'avere ammansito Giano, chiudendolo una volta finite le guerre.

(Chiusura delle porte del tempio di Giano: *Augusto* 22)

Tiberius Caesar

Iste feros ritus, et plus quam immitia corda
Firmamenta sui qui ratus imperij est
Dedidicit quas vitali cum sanguine leges
Vel Natura dedit, vel sibi fecit Amor.
Matrem, atque Vxorem, natosq, nurinq, nepotesq
Omnes fax habuit pabula saeuitiae.
Odisse hic sese populum, ac sua facta probare
Nam voluit, laetum reddidit interitu.

Tiberio Cesare

Colui che riteneva i riti selvaggi e le emozioni più che odiose essere le fondamenta del suo potere, disimparò le leggi che con il sangue vitale ci donò la natura o che l'amore ha creato per sé. La sua furia fece della madre, della moglie, dei figli, della nuora e dei nipoti, dal primo all'ultimo, nutrimento della sua crudeltà. Poiché voleva che i cittadini lo odiassero, ma ne rispettassero gli atti, con la sua morte li rese felici.

(Trattamento dei familiari: *Tiberio* 51-54; «Mi detestino, purché mi approvino»: 59)

C[aius] Caesar Caligula

Laetitiam picto poteris cognoscere vultu
Vrbi olim quanta hoc regnum ineunte fuit.
Venit ad imperium multo fumantibus aris
Sanguine, et innumerâ per fora caede boûm.
Principio haud melior quisquam, quo denique peior
Nemo fuit, cecidit cum sibi gentis amor.
Vnam Romani te, qui truncare cupisti
Ceruicem populi, factio caedit ouans.

Gaio Cesare Caligola

Potrai riconoscere sulla sua faccia dipinta la gioia, tanta quanta ne ebbe un tempo la città, quando egli iniziò il suo regno. Salì al potere con gli altari fumanti di molto sangue e con infinite uccisioni di buoi nei fori. Da principio nessuno fu migliore di colui di cui poi nessuno fu peggiore, quando l'amore del popolo per lui crollò. Te, che volevi tagliare la testa all'intero popolo romano, una cospirazione esultante massacra.

(Sacrifici all'ascesa al trono: *Caligola* 14; «almeno il popolo romano avesse una testa sola»: *Caligola* 30)

D[ivus] Claudius Caesar

Qui miséra tristís nescit imperi mala,
Et quanta regno insit dolorum copia,
Angustiarum quantaque hinc vis effluat:
Me videat, ac dominatui dicat vale.
Me sors tulit praecelsum ad hoc fastigiū
Existimantem poenam ad insontem rapi
Mortis metu trementem, et inde desijt
Discordiarum nunquam, et insidiarum agens
Me factiosus tum pauor ciuilium:
Ac scelus ad extremum abstulit venefici.

Il divinizzato Claudio Cesare

Chiunque non conosca le sofferenze terribili del potere triste e quale abbondanza di mali sia insita nel governare e quante opprimenti difficoltà ne discendano, guardi me e dica addio al dominio. Il caso mi ha portato all'apice del potere, mentre pensavo che, benché innocente, mi conducessero via per essere punito, tremando per timore della

morte, e da allora non c'è mai stata mancanza di paura per la discordia faziosa e i complotti civili contro di me. E infine il crimine dell'avvelenamento si è liberato di me.

(«Costernato e tremante» pensava di essere condotto al supplizio: *Claudio* 10; la paura dei complotti: *Claudio* 36)

Nero Claudius Caesar

Caesareā Nero progeniem stirps vltima claudens
Nequitiæ cumulum fecit, et ille modum.
Igne solum patrium, ferroque abolere parentem,
Et genus omne suum, se quoque nixus erat.
Segnitie euicta potuit se perdere tandem,
Et matrem, quibus et vita adimenda fuit:
At patriam haud potuit, matremque ex ignibus eius
Hic nouus Æneas sustulit ante suam.

Nerone Claudio Cesare

Nerone, l'ultima progenie che concluse la linea dei Cesari, compì infinite scelleratezze e mise fine a essa. Tentò di distruggere il suolo patrio con il fuoco e la madre con la spada, e tutta la sua stirpe e anche se stesso. Una volta che ebbe vinta l'accidia, riuscì infine a distruggere se stesso e la madre, a entrambi i quali doveva essere tolta la vita. Ma non poté distruggere la terra natia, e questo novello Enea la salvò dalle fiamme prima di sua madre.

(Confronto con Enea: *Nerone* 39; la sua accidia: *Nerone* 49)

Sergius Galba

Hunc capiti nostro vidit splendere nitorem
Septima Luna, eadem hoc vidit abisse decus.
Stantem ope nam Fortuna suâ indignata columnā
Proruit: exitij sed mea caussa fuit.
Nam Capitolina inuidit Venus ipsa monile
Parui Fortunae Tusculi ab vrbe Deae.
Inde queri visa est noctis mihi moesta p(er) umbrā
Ereptura datum munere cassa dato.

Servio Galba

Il settimo mese vide questo splendore brillare sul nostro capo, lo stesso mese vide questa gloria scomparire. Infatti la Fortuna, essendo stata offesa, abbatté la colonna con le sue risorse, ma la causa della caduta fu mia. Perché la Venere Capitolina in persona invidiava, per la sua collana, la dea Fortuna della piccola città di Tuscolo. Da qui, tristemente, ella [Fortuna] mi apparve nell'ombra della notte per lamentarsi del dono sottrattole, privata della ricompensa donata.

(Il settimo mese: *Galba* 23; Fortuna e la collana: *Galba* 18. Questo è anche il tema della «storia» che accompagna il ritratto di Galba nel Camerino dei Cesari a Mantova, cfr. *supra*, Capitolo V)

M[arcus] Sylvius Otho

Ad regnum ingressus fuit hic vt apertus Othoni
Per miseram facta proditione necem:
Hic idem fuit extremus regni exitus. Auli
Vi sibi cum gladijs adueniente super.
Suspector magni et quoniam fuit iste Neronis,
Nomine quem voluit saepe referre Nero,
Rettulit atque fuga: ac manibus tum denique mortem
Persimilem sibi et hic coscijt ipse suis.

Marco Salvio Otone

Come l'ascesa al trono di Otone fu aperta per mezzo di uno spaventoso assassinio dopo il compimento del tradimento, così fu anche la parte finale del suo regno, quando la forza di Aulo ebbe la meglio su di lui con il ferro. Ed essendo un ammiratore del grande Nerone, che spesso volle replicare nel nome, come Nerone, egli lo replicò anche nella fuga e con la violenza ottenne infine una morte simile per sé e per i suoi seguaci.

(Uso del nome Nerone: *Otone* 7; suicidio suo e dei suoi seguaci: *Otone* 11-12)

Aulo Vitellio

Si te tam miserum factura haec sarcina tandē,
Aule, fuit regni; quid tibi pulsus Otho est?
Mens hominum euentus, sortisque ignara latentis
Exitiosa boni tincta colore petit.
Quid tam suspecti hoc habuit tum culmē honoris?
Quid non at potius turbinis, atque mali?

Te carcer tulit infelix, laqueusque reuinxit,
Factusque es cribrum, et carnificina miser.

Aulo Vitellio

Se questo fardello del regnare, Aulo, ti avrebbe probabilmente reso così infelice, perché Otone era stato cacciato da te? La mente degli uomini, ignara dell'esito e del fato che giace celato, cerca la distruzione dipinta con le tinte del bene. Che cosa aveva dunque di così sospetto questa vetta dell'onore? O piuttosto, che cosa non aveva se non sconvolgimento e male? L'infelice prigione ti tenne, il cappio ti legò, e tu diventasti un crivello e una sventurata vittima della carneficina.

(Assassinio: *Vitellio* 17)

D[ivus] Vespasianus Augustus

Effigiem iam cerne boni nunc Principis: est quam
Laetior obscuro sol vt ab imbre nitet.
In medium tres, qui inter te, et venere Neronem,
E medio miseris hi periere modis:
Te fatū quoniam iam tunc poscebat, erasque
Principis exemplum sancte future boni.
Augebis laudes, augebis inique triumphos
Ante voles ò qui vertere cumque pium.

Il divinizzato Vespasiano Augusto

Guardate ora l'immagine di un buon imperatore. Egli è ancora più gradito come il sole che brilla dopo la tetra pioggia. I tre di mezzo, che vennero fra te e Nerone, perirono in modi atroci. Poiché a quel punto ti esigeva il fato, tu fosti davvero il modello del buon imperatore, un futuro dio. Chiunque tu sia, o persona iniqua, che vorrai offuscare il pio sovrano, ne moltiplicherai la fama, ne moltiplicherai i trionfi.

D[ivus] Titus Vespasian[us]

Laudatae soboles stirpis laudatior ipse,
O Tite, virtutum clara propago Patris.
Delitiae, quo tum viuebas, atq amor, aeui
Vne voluntates surripuisse sagax.
Vsurpet sine laude qius [*sic*] o tam nobile nomen?
Tempora iam quod ad haec obsolet ista minus.

Perdidit, heu, subito quod non te numen amicum.
Si Tibi res fuerat perdere acerba diem.

Il divinizzato Tito Vespasiano

Tu, o Tito, che sei stato il discendente anche più rinomato di una stirpe rinomata, la famosa progenie delle virtù di tuo padre. La delizia e l'amore dell'età in cui sei vissuto, tu soltanto fosti abbastanza astuto da prenderti i tuoi piaceri in segreto. Chi usurperà senza onore un nome così nobile, che ancora non svanisce? Ahimè è stato un nume ostile quello che improvvisamente ti ha distrutto, perché per te era una cosa terribile perdere anche un solo giorno.

(Tito riteneva «persa una giornata» in cui non avesse aiutato qualcuno: *Tito* 8)

Flavius Domitianus

Debueras regimen non tu fecisse bienni
O fortuna Titi; ast esse perenne magis
Flauius hunc si post facturus stemma pudendū
Caesareum vitijs criminibusque fuit.
Caesaris hic quantum nituit fraterq, paterque
Nomen inobscurat, commaculatque tholum.
Admisit sors hoc, quod conspiratio mendum
Insectans odijs firma abolere parat.

Flavio Domiziano

O fortuna di Tito, tu non avresti dovuto fare soltanto due anni di regno. Sarebbe stato meglio che fosse durato per sempre, se, dopo, Flavio avesse reso la stirpe cesarea vergognosa dei suoi vizi e crimini. Tanto suo padre e suo fratello risplendettero di luce, tanto egli oscura il nome di Cesare e ne macchia il tempio. La sorte ha permesso ciò che una possente cospirazione si prepara a cancellare, dandogli la caccia con odio.

Pompeia Iulii Caes[aris] Vxor

Illa ego sum Patris, sum Coniugis obses amoris
Nata, marita eadem sumque furoris obex.
Sed quid nostra virum seu iam retinere parentem
Vincla valent, regni ius ubi quisque petit?
Qualis amicitiam patris te Caesar adegit
Velle amor et nexu sanguinis esse ratam?

Vt non omne ferus fas non abrumpere posses;
Et quae prima loco, prima malisque forem.

Pompea, moglie di Giulio Cesare

Io sono colei che è nata per essere il pegno d’amore di mio padre e di mio marito, e da moglie fui anche un freno alla pazzia. Ma come possono i miei vincoli essere abbastanza forti per trattenere un marito o un padre, quando ognuno dei due persegue il diritto a governare? Che genere di amore spinse te, Cesare, a volere l’amicizia di mio padre e (a volere) che fosse ratificata con un legame di sangue? Così che, tu crudele, non potessi violare del tutto la legge divina; e io che sono stata la prima per rango, fossi la prima anche per infelicità.

(L’autore del testo sembra confondere Pompea, moglie di Cesare, con una figlia di Pompeo o con Giulia, figlia di Cesare e moglie di Pompeo)

Livia Drusilla D[ivi] Oct[aviani] Augusti Vxor

Imperium placidis aurigabatur habenis
Pax, fera cum quaeuis natio colla daret.
Livia cum charo transmisi laeta marito
Tempora, et Augustis inuidiosa dehinc.
O felix vna ante alias, duplicique beata
Sorte viri: bona quod secla tulere bonum.
Post vitam finis capit hunc tranquilla quietam.
Inter nostra cadens oscula demoritur.

Livia Drusilla, moglie del divinizzato Ottaviano Augusto

La pace guidava l’impero con redini gentili, quando ogni tribù feroce porgeva il collo in sottomissione. Io, Livia, con il mio caro marito, ho lasciato in eredità tempi felici, l’invidia degli Augusti successivi. O io, unica felice fra tutte, baciata dalla duplice fortuna di mio marito: il bene che i tempi buoni hanno portato. Dopo una vita quieta una fine tranquilla se lo porta via. Muore, andandosene fra i nostri baci.

(Baci alla morte dell’imperatore: *Augusto* 99; «*O felix una ante alias*»: Virgilio, *Eneide* 3, 321, detto di Polissena, la principessa troiana sacrificata sulla tomba di Achille)

Agrippina Tiberii Vxor

Altius ad viuum nostri persedit Amoris

In Tiberi charos intima plaga sinus.
Iulia nec quamuis tetigit furtiua cubile
Coniugis illa méi, tota potita viro est.
Agrippina animum Tibéri, mentemque tenebat
Atque oculos tenuit post aliquando suos.
Iulia non tenuit, rapuit quae gaudia nobis:
Nam Patris exilium lege, virique tulit.

Agrippina, moglie di Tiberio

Fin giù nel profondo, un dolore intenso per amore di me dimorava nel caro petto di Tiberio. La furtiva Giulia, benché abbia toccato il letto di mio marito, non si impossessò mai interamente di lui. Agrippina continuò a possedere la mente e il cuore di Tiberio e a volte dopo tanto tempo ne trattenne lo sguardo. Giulia che ci strappò le nostre gioie non le conservò, ma patì l'esilio per ordine del padre e del marito.

(Gli occhi: *Tiberio* 7, e cfr. *supra*, Capitolo VII)

Caesonia Caesar[is] Caligulae Vxor

Haec quae Caesareo videnda coetu
Augustas nitet inter, aureoque
Ornatu muliebriter renidens
Nil distat reliquis; recondit audax
Vultum foemina casside, ac sub armis
Vires abdidit illa delicatas.
Haec protectaque parmula rotunda
Ibat iuxta equitans comes marito;
Castrensis caligae vnde nuncupato
Imprimis ea Caesari probata est.

Cesonia, moglie di Cesare Caligola

Lei, che deve essere vista nel suo matrimonio con Cesare, brilla fra tutte le Auguste (imperatrici) e risplendendo come donna con ornamenti d'oro non è diversa dalle altre; la donna audace copre il volto con un elmetto e nasconde sotto le armi la sua forza delicata. E lei, protetta da un piccolo scudo rotondo, era solita cavalcare al suo fianco, come compagna del marito; e per questo fu particolarmente approvata dal Cesare così chiamato per le *caligae* militari.

(Abiti militari e cavalcata insieme al marito: *Caligola* 25)

Aelia P[a]etina Claudii Vxor

Hanc ego cur sedem vxores sortita tot inter
Quae numeror de bis Aelia quarta tribus?
Claudius immodice tot quando vxorius arsit
Nonadamans omnis, dissimilisque fuit.
Culpa quidem nostrum leuis, ac non improba nexū
Abscidit: ast alias dat scelus esse reas.
Tandem hunc, quae natum cupit Agrippina videre
Iam dominum, insidijs perdere dicta suis.

Elia Petina, moglie di Claudio

Perché ho conquistato questo posto fra le tante mogli, io, Elia, che sono la quarta di sei? Quando Claudio ardeva smodatamente e devotamente per così tante mogli, non era del tutto duro come pietra, ed era diverso. Una mancanza banale e non malvagia spezzò la nostra unione. Ma le altre sono colpevoli di crimini. Alla fine Agrippina, che desiderava vedere imperatore il figlio, si dice l'abbia distrutto con le sue trame.

(Sei mogli, più due fidanzamenti: *Claudio* 26)

Statilia Messallina Claudii Neron[is] Uxor

Amplexus Claudi ad dulces Octavia primum
Spreta, ac iussa mori mi patefecit iter,
Deinde Sabin, grauis pulsu quae calcis obiuit
Tam mangi nuptam Principis esse dedit.
Cuius quanta fuit non formidasse furorem
Laus mihi, materiam nec tribuisse malo:
Pollice tam doleo Agrippina facta noverca:
Mi socrus, ac mater Coniugis illa mei est.

Statilia Messalina, moglie di Claudio Nerone

Ottavia, figlia di Claudio, disprezzata e mandata a morte, per prima mi aprì la porta ai suoi dolci abbracci. Poi Sabina, che morì per la violenza di un brutale calcio, mi permise di essere la sposa di un imperatore così grande. Benché ci siano state per me molte lodi per non avere temuto la sua furia e non avere fornito materiale per il male,

rimpiango ugualmente di essere stata resa matrigna, con Agrippina come sua amante. Lei è mia suocera ed è la madre di mio marito.

(Morte di Sabina con un calcio: *Nerone* 35. I rapporti familiari evocati alla fine dei versi sono impenetrabili; forse l'autore del testo confonde la Messalina moglie di Nerone con la Messalina moglie di Claudio e/o confonde i termini latini *noverca*, «matrigna», e *nurus*, «nuora»)

Lepida Sergii Galbae Vxor

Heu, quae tam rigidi potuit vis effera fati
E Sergi charo me rapuisse sinu?
Quem nunquam vinclo excussa Agrippina iugali
Peruicit cineri destituisse fidem:
Et tamen illa suas artes tentauerat omnes,
Nec minus et vim collegerat iste suam.
Inieci desiderium quod amata marito
Ipsa mei, vita caelibe gessit agens.

Lepida, moglie di Servio Galba

Ahimè, quale forza feroce di un fato inflessibile ha potuto strapparmi all'amoroso abbraccio di Servio? È lui di cui Agrippina, liberata dal vincolo del matrimonio, non riuscì mai a spezzare la lealtà ai morti: e, benché lei mettesse in atto tutte le sue astuzie, egli non venne mai meno alla sua risoluzione. Poiché io stessa, amata com'ero, ispiravo desiderio in mio marito, egli continuò a vivere celibe.

(Morte prematura di Lepida e rifiuto di Agrippina: *Galba* 5)

Albia Terentia Othonis Mater

Vxoris sedem impleui moestissima mater
Tam nato tristis, quam dulci laeta marito.
Huius spectaui testes probitatis honores
Mansurum decus erecti sibi marmoris; atq hunc
Prosper laudatis tandem tulit exitus actis.
Coniugis ille expers (sed spem dilecta fouebat
Messallina) parum felici claruit ausu
Dum petit imperium causam sibi mortis acerbae.

Albia Terenzia, la madre di Otone

Madre infelice, ho preso il posto di una moglie, triste per mio figlio tanto quanto sono felice per il mio caro marito. Ho assistito agli onori che erano le testimonianze della sua probità, la gloria duratura di una statua a lui eretta; e alla fine una morte onorevole se lo portò via, le sue imprese lodate. Senza una moglie (ma la diletta Messalina nutriva le sue speranze) egli divenne famoso per un tentativo sfortunato mentre mirava al trono, la causa della sua tragica morte.

(Speranza in Messalina: *Otone* 10)

Petronia Vitellii Prima Vxor

Vxor sanguinei non illaetabilis Auli
Coniugis exitium nil miserata doles.
Nec deiecta doles aduersam coniuge sortem;
Sors quia nam misero laeta carere viro est.
Vulnerum, et indignae tum post ludibria mortis
Cumque viro amissi nominis, ac decoris:
Fundo hausit faecem istius Fundana doloris.
Imperij, ac gaudi pocula prima bibis.

Petronia, la prima moglie di Vitellio

Moglie non triste del sanguinario Aulo, pur compatendo la morte del marito, non ti lamenti. Né, privata del coniuge, lamenti la sorte avversa, perché è sorte felice essere senza un uomo atroce. Dopo l’insulto delle ferite e di una morte vergognosa, del nome e dell’onore persi insieme al marito, è stata Fondana a bere quel dolore fino alla feccia. Tu bevi le prime boccate di potere e gioia.

Flavia Domicilla Vespasiani Vxor

Vidissem nostri meliora reducere quondam
Tempora Caesareum quae diadema viri;
Et praematuro celerem quae tempore frugem
Cepissem nati de probitate Titi:
Heu rapidum morior. Mihi ducere longa negatū
In gaudis tecum fila marite tuis.
Caesareas inter quam tu mirare maritas
Priuato viuens sum sociata viro.

Flavia Domitilla, moglie di Vespasiano

Io che avrei voluto vedere la corona cesarea di mio marito riportare un giorno tempi migliori e avrei voluto cogliere il frutto rapido che proveniva prematuramente dal buon carattere di mio figlio Tito: ahimè, muoio in fretta. Mi è stato negato, marito mio, di tessere con te lunghi fili nella tua felicità. Io, che tu ammiri fra le mogli dei Cesari, quando ero viva, ero la compagna di un cittadino privato.

Martia Fulvia Titi Vespesian[i] Vxor

Tam bone si cunctis coniux mi diceris esse
Inuide cur quæso mihi es; quid rogo parce mihi es?
Ipsa quoque heu demens quae sum diuortia passa
Quando vsus natam tuleramus pignora nostri;
Coniugij ac dulce hoc munus vtrique fuit.
Non me fronte vides dulci gratante marito;
Nec peramata vides coniugis ora Tito.

Marcia Furnilla, moglie di Tito Vespasiano

Se, marito mio, si dice che tu sia così buono con tutti, perché, ti prego, sei così ostile con me; per quale ragione, chiedo, sei così meschino con me? Io stessa, ahimè, che tristemente ho subito il divorzio, devo avere desiderato che il nodo matrimoniale durasse, quando generammo una figlia come pegno della nostra unione; e questa ricompensa del matrimonio fu gradita a entrambi. Tu non mi vedi con un’espressione dolce e un marito contento; né vedi un volto di moglie amata da Tito.

(Nascita della figlia e divorzio: *Tito* 4)

Domitia Longina Domitiani Vxor

Vxor inhumani saevique auuersa mariti
Moribus, esse proba, ac non nisi iusta potes.
Non te rupta fides spretae aut commercia taedae
Participem damnent caedis inesse viri.
Tantam si mundo posses subducere pestem
Laus, quae nunc aliqua est, tunc tua tota foret
Grande tyrannorum quisquis de morte meretur.
Vita tyrannorum non habet illa fidem.

Domizia Longina, moglie di Domiziano

Moglie di un marito disumano e feroce, tu, di carattere diverso, puoi essere proba e non altro che giusta. La fiducia tradita o un matrimonio disprezzato non ti condannerebbero per avere preso parte all'assassinio di tuo marito. Se fossi riuscita a togliere dal mondo un flagello così grande, la gloria – di cui ora hai una parte – sarebbe allora interamente tua: chiunque merita una grande ricompensa per la morte dei tiranni. La vita dei tiranni non ha lealtà.

(Divorzio e nuovo matrimonio: *Domiziano* 3; il suo coinvolgimento nella cospirazione contro Domiziano: *Domiziano* 14)

NOTE

Per i dati bibliografici completi dei libri citati si rimanda alla Bibliografia.

Per i riferimenti ai numeri di pagina di questo volume considerare la versione cartacea.

I. *L'imperatore sul Mall di Washington. Un'introduzione*

1 Molti particolari sull'acquisto, comprese le date esatte e in che modo e da chi gli oggetti sono stati comperati, restano, a dir poco, vaghi: Stevenson, *An Ancient Sarcophagus*; Warren, *More Odd Byways*, pp. 255-261; Washburn, *A Roman Sarcophagus*. Elliott difende la sua carriera controversa in *Address*, dove fornisce qualche dettaglio sui sarcofagi («Appendix», pp. 58-59). Per un'analisi archeologica moderna: Ward-Perkins, *Four Roman Garland Sarcophagi*.

2 Libri recenti sul suo regno: Ando, *Imperial Rome*, pp. 68-75; Kulikowski, *L'età dell'oro dell'impero romano*; Rowan, *Under Divine Auspices*, pp. 219-241 (focalizzato sulle monete). Su Carlo I: Peacock, *Image of Charles I*, spec. pp. 62-69. Per una rassegna complessiva dei suoi ritratti: Wood, *Roman Portrait Sculpture*, pp. 56-58, 124-125. I diversi moventi dell'assassinio: Erodiano, *Storia dell'impero romano*, 6, 9; *Storia Augusta, Alessandro Severo*, 59-68; Zonara, 12, 15.

3 Lafréry (o Lafreri), *Effigies viginti quatuor*; su Lafreri editore, cfr. Parshall, *Antonio Lafreri's «Speculum»*, spec. pp. 3-8. Alessandro Severo è quasi sempre il ventiquattresimo: tale è per esempio nella graduatoria di Tyler, in *Elements of General History*, p. 612.

4 Sulla brutalità di Massimino il Trace: Erodiano, *Storia dell'impero romano*, 6, 8 e 7, 1; *Storia Augusta*, *I due Massimini*, 1-26; Sesto Aurelio Vittore, *De Caesaribus*, 25 (analfabetismo); Kulikowski, *L'età dell'oro dell'impero romano*, smonta in modo succinto le antiche visioni iperboliche degli imperatori.

5 *Storia Augusta, Alessandro Severo*, 63.

6 Harwood, *Some Account of the Sarcophagus*, p. 385. Ripensando quasi trent'anni dopo al periodo in cui, da giovane, era alle dipendenze di Elliott, Harwood, diventato nel frattempo

contrammiraglio, demolisce sistematicamente la tesi del collegamento del sarcofago con la coppia imperiale (benché il latino dell'iscrizione di «Julia Mamea» sia per lui troppo difficile).

7 Ogni aspetto di questa storia è stato contestato: se la tomba alle porte di Roma abbia qualcosa a che vedere con Alessandro Severo, se il sarcofago capitolino sia quello dell'imperatore e di sua madre, e se il vaso Portland sia stato davvero trovato qui. Per le opinioni più scettiche: Stuart Jones, *British School at Rome*; de Grummond (a cura di), *Encyclopaedia*, pp. 919-922. Pareri meno scettici, con documentazione completa dei ritrovamenti: Painter e Whitehouse, *Discovery*. Alla metà degli anni Quaranta dell'Ottocento, le guide più affidabili già ricordavano ai loro lettori che non esisteva alcun nesso tra il sarcofago con Alessandro e la madre: «Le autorità moderne respingono questa tesi» è la linea ferma assunta da Murray nel suo *Handbook for Travellers* del 1843. Sulla complessa storia del vaso Portland, vedi: www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectID=466190&partID=1.

8 Lettera di Jackson: Stevenson, *An Ancient Sarcophagus*; Warren, *More Odd Byways*, pp. 225-261. Sulle accuse di «cesarismo» rivolte a Jackson e altri, cfr. Malamud, *Ancient Rome*, pp. 18-29; Cole, *Republicanism, Caesarism*; Wyke, *Caesar in the USA*, pp. 167-202.

9 Sull'installazione del pannello illustrativo negli anni Sessanta, cfr. Washburn, *A Roman Sarcophagus*.

10 In *Woodcuts as Wallpaper*, pp. 76-77, Stewart esamina un letto del tardo Cinquecento decorato con questa carta imperiale. Timney Fowler, una ditta di interior design (www.timneyfowler.com/wallpaper/roman-heads), fornisce versioni moderne.

11 Il titolo di questo paragrafo è tratto da Keith Hopkins, *A World Full of Gods: Pagans, Jews and Christians in the Roman World*, London, 1999.

12 Alföldi, *Tonmodel und Reliefmedaillons*; Boon, *A Roman Pastrycook's Mould*. In «*Un trionfo*», Gualandi e Pinelli contestano l'idea che questi reperti siano stampi per dolci, ma non propongono niente di più plausibile.

13 Ampiezza e funzione di questo genere di ritrattistica: Fejfer, *Roman Portraits*, pp. 372-429; Stewart, *Social History*, pp. 77-142. I ritratti privati degli imperatori erano più comuni di quanto si creda; per la loro importanza religiosa, vedi Fishwick, *Imperial Cult*, pp. 532-540.

14 Cataloghi completi: Boschung, *Bildnisse des Augustus*, pp. 107-194; Bartman, *Portraits of Livia*, pp. 146-187. Stime dei totali (perlopiù basati sulla produzione annuale ipotizzata): Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts*, pp. 178-179. Un catalogo completo dei ritratti superstiti di Alessandro e Giulia Mamea: Wegner, *Macrinus bis Balbinus*, pp. 177-199, 200-217. Cfr. anche *infra*, pp. 78-84.

15 Cesare Ottaviano Augusto, *Res Gestae Divi Augusti*, XXIV: «Nella città furono erette circa ottanta mie statue d'argento, a piedi, a cavallo, su quadrighe, che io stesso feci rimuovere». I romani talora ritenevano pericolosamente stravaganti le statue in metalli preziosi, ma l'affermazione di Augusto di avere trasformato un onore a se stesso in un onore a un dio era tipico della sua modestia autopromozionale.

16 Walker e Bierbrier, *Fayum*, è una buona introduzione a questo argomento.

17 Sul dipinto di Settimio Severo e della sua famiglia, cfr. Mathews e Muller, *Dawn of Christian Art*. Il testo dell'inventario, con relativa discussione, è pubblicato in POxy 12, 1449, e alcune righe fondamentali sono tradotte in Rowlandson, *Women and Society*, nota 44; se ne discute anche in *Dawn of Christian Art*, pp. 80-83, in cui si sostiene che l'immagine superstite di Settimio con Caracalla e Giulia Domna è una di quelle elencate nell'inventario (benché l'idea che il papiro parli di quattromila ritratti dell'imperatore Caracalla sia frutto di un misto di fantasia e traduzione inaccurata). Per le osservazioni del precettore di Marco Aurelio, cfr. Frontone, *Ad Marcum Caesarem*, 4, 12, 4. Il testo latino è incerto in alcuni dettagli, ma le linee generali sono chiare, anche se taluni suggeriscono che l'insegnante stia «baciando» i ritratti e non «ridendo» di essi. Altri dipinti andati perduti: Bartman, *Portraits of Livia*, p. 12, con catalogo epigrafico, pp. 45, 52. L'epitaffio del II secolo su un uomo definito «pittore di imperatori e di tutta la gente importante», CIL, 11, 7126, riprodotto in Fejfer, *Roman Portraits*, p. 420, potrebbe indicare un ritrattista specializzato in soggetti imperiali ed elitari, ma è più probabile che si tratti di un pittore al servizio della casa imperiale e delle élite.

18 Vetrata di Poitiers: Grandboulan, *Longing for the Heavens*, pp. 41-42 (su Nerone in particolare, cfr. nota 24). La Croce di Lotario e le questioni sollevate da questo genere di riuso (per esempio, la figura nel cammeo era stata riconosciuta come quella dell'imperatore? L'avevano reinterpretata in modo creativo e cristianizzata?); Wibiral, *«Augustus patrem figurat»*; Kinney, *Ancient Gems* (pp. 113-114 sulla Croce) e, più in generale, Settis, *Collecting Ancient Sculpture*. Un caso successivo non dissimile (una croce del Cinquecento nella cattedrale di Minden in Germania, che racchiude un antico cammeo di Nerone) solleva interrogativi analoghi: non si erano accorti che era Nerone oppure si trattava di un gesto di trionfalismo cristiano? (Fiedrowicz, *Die Christenverfolgung*, pp. 250-251).

19 Sui Cesari a Versailles: Maral, *Vraies et fausses antiques*, pp. 104-107 (e pp. 110-111 su una coppia di busti imperiali anche più sfarzosi con teste di bronzo e drappeggi dorati); Michel, *Mazarin*, pp. 314-318 (su quelli acquistati dalla collezione del cardinale Mazzarino); Malgouyres (a cura di), *Porphyre*, pp. 130-135. Sulla serie imperiale di Powis, cfr. Knox, *Long Gallery at Powis Castle*, con i commenti settecenteschi in Andrews (a cura di), *Torrington Diaries*, p. 293. La fontana di Bolsover: Worsley, *The «Artisan Mannerist» Style*.

20 Un trattato influente: Lomazzo, *Trattato dell'arte*, pp. 629-631 (le istruzioni su come dipingere gli imperatori discendono in gran parte, anche se non interamente, dalle descrizioni di Svetonio e dalle *Res Gestae* di Augusto).

21 Per le decorazioni pop-up, cfr. *infra*, pp. 144-146, 154. Sedie germaniche del Cinquecento: *Splendor of Dresden*, p. 95 (sulla sedia con Giulio Cesare); Marx, *Wandering Objects*. Per gli arazzi, cfr. *infra*, pp. 228-240.

22 Il collare dell'ufficiale spagnolo: Sténuit, *Treasures of the Armada*, pp. 206-207, 256, 265 (sul ritrovamento, anche se le figure dipinte sono state erroneamente ritenute bizantine); Flanagan, *Ireland's Armada Legacy*, pp. 185, 198; National Museum of Ulster online (www.nmni.com/collections/history/world-cultures/armada-shipwrecks). Le creazioni di Minghetti: Barberini e Conti, *Ceramiche artistiche Minghetti* (sull'esposizione di quattro dei suoi imperatori alla mostra internazionale di Milano del 1881, *Guida del visitatore*, p. 157). Questa serie di Cesari è ora sparsa per il mondo: un Tiberio, un Caligola e un Domiziano sono al Victoria and Albert Museum di Londra; un Giulio Cesare e un Nerone si trovano al National Museum of Ireland, Dublino. Altri nove li ho rintracciati fra Ginevra, Lisbona, Bologna e in collezioni private, gallerie commerciali e nelle vendite all'asta. Oltre alle quattordici localizzate, il fatto che ci siano un Giulio Cesare a Dublino e un altro in una galleria commerciale in Australia, oltre a un duplicato di Tito, indica che siamo di fronte a più di una singola serie di dodici.

23 In *Eighteenth-Century Imitation*, Dessen situa il Nerone di Hogarth nel contesto di altre allusioni contemporanee all'imperatore. La caricatura: Napione, *Tornare a Julius von Schlosser*, p. 185 (per la serie di Verona in generale, vedi *infra*, pp. 117, 354 nota 35).

24 Sulle tradizioni medievali francesi intorno a Nerone e i santi Pietro e Paolo (inclusa la vetrata di Poitiers): Henderson, *The Damnation of Nero and Related Themes*; Thomas, *The Acts of Peter*, pp. 51-54; Cropp, *Nero, Emperor and Tyrant*, pp. 30-33. Riguardo a Nerone e le porte di San Pietro, Glass, *Filarete's Renovation*, collega l'iconografia anche con l'uso della basilica per l'incoronazione dell'imperatore del Sacro romano impero (altri dettagli in Nilgen, *Der Streit über den Ort der Kreuzigung Petri*).

25 Il nucleo centrale del racconto, con l'oracolo delfico al posto della Sibilla, risale almeno all'inizio del VI secolo d.C. (*The Chronicle of John Malalas*, 10, 5) e si trova in varie versioni in Cutler, *Octavian and the Sybil*; White, *«The Vision of Augustus»*; Raybould, *The Sybil Series*, pp. 37-38; Boeye e Pandey, *Augustus as Visionary*. Altre versioni, oggi anche meno note delle precedenti, tentano di unire la storia imperiale e la storia cristiana: per esempio, il mito (IV secolo) di Faustina (moglie dell'imperatore Massenzio), che visita santa Caterina di Alessandria in prigione, è stato raffigurato da molti artisti, fra cui il Tintoretto nel Palazzo Patriarcale di Venezia e Mattia Preti (ora al Dayton Art Institute, Dayton, Ohio).

26 Le statue degli imperatori in Fellini (simbolo della corrispondenza fra i vizi della Roma antica e quelli della Roma moderna): Costello, *Fellini's Road*, p. 61; De Santi, *La dolce vita*, pp. 157-163; Leuschner, *Roman Virtue*, p. 18. Identificazione di alcuni busti imperiali moderni in *La dolce vita*: Buccino, *Le antichità*, p. 55.

27 Su questo circolo vizioso fra le rappresentazioni moderne e la nostra comprensione delle stesse testimonianze antiche: Hekster, *Emperors and Empire*.

28 Winckelmann, *Anmerkungen*, 9 («das neue vom alten, und das wahre von den Zusätzen zu unterschieden»); cfr. Gesche, *Problem der Antikenergänzungen*, pp. 445-446.

29 Sull'attribuzione del busto al Cinquecento al momento del suo passaggio a Getty, cfr. *Acquisitions/1992*, p. 147; Miner e Daehner, *Emperor in the Arena* (con ulteriore dibattito a favore di una data intorno agli anni Ottanta del I secolo). La mostra del 2008-2009 è documentata online (con dettagli sull'analisi della superficie): www.getty.edu/art/exhibitions/commodus/index.html.

30 Cavaceppi, *Raccolta*, vol. II, p. 129; il commento su coloro che guardano «con le orecchie» è tratto da Baglione, *Le vite*, p. 139, che si riferisce ai clienti del suo rivale, Caravaggio. La credulità degli inglesi ispirò molte battute pungenti fra gli inglesi stessi: il mercato antiquario di Roma ha «esaurito da tanto di quel tempo tutte le reliquie di qualche valore che si è dovuto impiantare una manifattura per la falsificazione di tutte quelle porcherie che metà della nazione inglese viene a cercare ogni anno» osservò E.D. Clarke nel 1792 (Otter, *Life and Remains*, p. 100). Ma, come sempre, dipende dal punto di vista di chi scrive. Di solito, gli altri erano stupidi babbei, mentre lo scrittore era un conoscitore colto. Bignamini e Hornsby, *Digging and Dealing*, è una buona introduzione al mercato dell'arte nella Roma della prima modernità.

31 Sul confine sfocato tra un falso, una copia e un originale: Sartwell, *Aesthetics of the Spurious*, postula 21 gradi fra l'autentico e l'inautentico; Elkins, *From Original to Copy*; Wood, *Forgery, Replica, Fiction*; Mounier e Nativel (a cura di), *Copier et contrefaire*. I padovanini: Burnett, *Coin Faking in the Renaissance*; Scher (a cura di), *The Currency of Fame*, pp. 1821-1883; Syson e Thornton, *Objects of Virtue*, pp. 122-125.

32 Carradori, *Istruzioni elementari per gli studiosi della scultura*, p. 40.

33 Storia dei restauri: Jones (a cura di), *Why Fakes Matter*, pp. 32-33, e Walker, *Clytie: A False Woman?* (la ninfa Clizia è l'identificazione alternativa della scultura).

34 Cavaceppi, *Raccolta*, vol. II, pp. 123-130, con discussione delle teorie sull'arte di Cavaceppi in Meyer e Piva (a cura di), *L'arte di ben restaurare*, pp. 26-53.

35 Documentazione completa: Bodart, *Cérémonies et monuments*. Non può essere un caso che a tenere l'elogio funebre sia stato un uomo chiamato Cesarini, nel cui giardino era situata la statua di Cesare (sulla collezione Cesarini, vedi Christian, *Empire without End*, pp. 295-299). In realtà potrebbe esserci proprio questo nome dietro l'identificazione (ottimistica) della statua originale come Giulio Cesare. Sulla carriera del Gran Capitano: Lattuada, *Alessandro Farnese*. Per

un'analisi generale dei suoi memoriali (statua inclusa): Schraven, *Festive Funerals*, pp. 226-228. Altre sculture egualmente ibride (inclusa almeno una nella stessa sala del Gran Capitano): Leuschner, *Roman Virtue*, pp. 6-7.

36 Stazio, *Le selve*, 1, 1, 84-87, è l'unica testimonianza su questo punto, ma ci sono altri esempi di questa prassi (come il volto dell'imperatore Augusto sovrapposto a quello di Alessandro in due dipinti: Plinio, *Storia naturale*, 35, 93-94).

37 Haskell e Penny, *L'antico nella storia del gusto*.

38 A giudicare da una lettera scritta nel 1806 a Quatremère de Quincy, Canova credeva (o trovava prudente affermarlo) che la scultura originale rappresentasse Agrippina maggiore; cfr. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, p. 143, in cui lo scultore, forse con troppa enfasi e ancora prima di avere terminato la statua, respinge l'accusa di plagio (vale la pena notare che pochissimi altri suoi lavori hanno una somiglianza così forte con un originale antico). Sulle controversie intorno a quest'opera, sul possibile ruolo di Madame Mère nella scelta di «Agrippina» come modello e sulle intenzioni politiche di Canova: Johns, *Subversion through Historical Association* e *Antonio Canova and the Politics of Patronage*, pp. 112-115. In Draper e Scherf (a cura di), *Playing with Fire*, pp. 106-108, Draper minimizza le intenzioni sovversive di Canova.

39 Cavendish, *Handbook of Chatsworth*, p. 34 (visite notturne) e p. 95 (le proteste di Madame Mère). Sulla costruzione della raccolta Chatsworth, incluso questo pezzo: Yarrington, *Under Italian Skies*. Per il testo della lettera, in cui il duca racconta le proteste «prolungate e urlate sulla statua» che, dice lei, «[le autorità francesi]non avevano nessun diritto di vendere, né io di comperare»: Devonshire, *Treasures*, p. 80 (con ristampa anche di alcuni passi del raro *Handbook of Chatsworth)*; Cliffords et al., *Three Graces*, p. 193.

40 Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art*, è uno studio recente che sottolinea questo punto.

41 Hall e Stead, *People's History of Classics.*

42 Salomon, *Veronese*, pp. 17-22; Fehl, *Veronese and the Inquisition* (incluso il testo dell'interrogatorio di Veronese da parte dell'Inquisizione, in cui il pittore descrive le figure come «uno scalco, il qual ho finto ch[e]l sia uenuto p[er] suo diporto a ueder come uanno le cose della tola».

43 La storia del *Vitellio* Grimani e altre sue versioni nell'arte moderna sono discusse *infra*, pp. 91-93, 249-258.

44 Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, 18, 89.

45 Vita e scritti di Svetonio: Wallace-Hadrill, *Suetonius*; Power e Gibson (a cura di), *Suetonius the Biographer.*

46 Sulla popolarità di Svetonio nel Rinascimento, incluso Petrarca: Conte, *Letteratura latina*. Sui manoscritti medievali: Reeve, *Suetonius*. Sul numero delle edizioni a stampa: Burke, *A Survey of*

the Popularity of Ancient Historians.

47 Sculture dei familiari imperiali: Rose, *Dynastic Commemoration*. Su altri temi con soggetti differenti realizzati in altri media: Hekster, *Emperors and Ancestors*, per esempio pp. 221-224 sull'imperatore Decio (III secolo d.C.) che pone sulle sue monete una serie di antenati virtuosi; Mattusch, *The «Villa dei Papiri»*.

48 Una giustificazione più completa di questo mio giudizio caustico sui *Pensieri* dell'imperatore si trova in *Was He Quite Ordinary?*

49 Come le Agrippine, tra le donne della famiglia imperiale sono numerose anche le Faustine. Una è nota come la «minore» per distinguerla dalla «maggiore», la moglie dell'imperatore Antonino Pio. Queste Faustine non hanno niente a che vedere con la moglie di Massenzio (cfr. *supra*, nota 25).

50 Immagini moderne di Giulia Mamea, cfr. *infra*, figg. 8.4a e 8.4b.

51 Una breve analisi dei problemi concernenti le *Res Gestae Divi Augusti* (chi ha scritto la storia di Augusto, quando e perché?) si trova in Conte, *Letteratura latina*. Sulla carriera di Eliogabalo: Ando, *Imperial Rome*, pp. 66-68; Kulikowski, *L'età dell'oro dell'impero romano*.

52 Per esempio, in Haskell e Penny, *L'antico nella storia del gusto*, in un catalogo di novantanove esemplari, i ritratti imperiali sono appena quattro (Caracalla, Commodo e due versioni di Marco Aurelio), con in più qualche moglie di imperatori (Agrippina), un principe (Germanico) e tre sculture attribuite all'amante di Adriano, Antinoo. In Barkan, *Unearthing the Past*, su centonovantanove immagini appena sei sono remotamente «imperiali» (incluso il disegno delle zampe del cavallo di Marco Aurelio). Si confrontino questi dati con *Delle statue antiche* di Aldrovandi (cfr. *infra*, p. 67), che elenca letteralmente centinaia di busti imperiali, da lui visti nella Roma del Cinquecento.

53 Sulla «frammentarietà» di questa immagine, vedi Nochlin, *The Body in Pieces*, pp. 7-8; il referente classico è spiegato in Edwards, *Writing Rome*, p. 15.

54 *Anacronicità* è il leitmotiv, per esempio, di Wood, *Forgery, Replica, Fiction*.

55 Cfr. *infra*, pp. 321-323.

56 Fra i molti studi eccellenti sulla costruzione del potere regale, dinastico e d'élite figurano: Cannadine, *Context, Performance and Meaning of Ritual*; Cannadine e Price, *Rituals of Royalty* (principalmente sulle società tradizionali); Burke, *La fabbrica del re Sole;* Duindam, *Dynasties* (comprende la discussione del cerimoniale accanto a preoccupazioni più politiche). Il termine *self-fashioning* (automodellamento) l'ho preso in prestito da Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, e altrove.

II. *I dodici Cesari: chi erano?*

1 La scoperta e l’identificazione: Long, *Le regard de César*. La reazione di Luc Long all’apparizione della testa si può leggere, per esempio, in www.ledauphine.com/vaucluse/2010/08/16/cesar-le-rhone-pour-memoire-20-ans-de fouilles-dans-le-fleuve. Un documentario, *Le buste de Jules César*, è stato girato da Electric Production nel 2009; un altro, collegato alla mostra «César, le Rhône pour mémoire», è stato girato da France Sud TV nel 2010.

2 Fra i critici ricordiamo: Paul Zanker (per esempio, www.sueddeutsche.de/wissen/caesars-bueste-der-echte-war-energischer-distanzierter-ironischer-1.207937); Koortbojian, *Divinization of Caesar*, pp. 108-109, sostiene che busti-ritratto eretti come questo su pilastri o «erme» erano associati esclusivamente a monumenti privati, non pubblici. Johansen, *Les portraits de César*, si destreggia fra le due tesi: da un lato sottolinea le corrispondenze con altri ritratti cesariani, dall’altro insiste che occorre essere «aperti» a nuove variazioni nella sua ritrattistica (p. 81).

3 Kinney, *The Horse, the King*; Stewart, *Equestrian Statue of Marcus Aurelius*.

4 Il riconoscimento di singole figure imperiali nel cammeo è ancora oggetto di discussione: Vollenweider e Avisseau-Broustet, *Camées et intaillles*, pp. 217-220; Giuliani e Schmidt, *Ein Geschenk für den Kaiser*, e, brevemente, Beard e Henderson, *Classical Art*, pp. 195-197. Su Rubens, questa e altre gemme: de Grummond, *Rubens and the Antique Coins*, e il più recente e breve Pointon, *The Importance of Gems*.

5 Winckelmann, *Storia dell’arte nell’antichità*, parte II.

6 La carriera di Giulio Cesare: Beard, *SPQR*, pp. 312-353, e, con maggiori dettagli, Griffin (a cura di), *Companion to Julius Caesar.* Sui «crimini di guerra»: Plinio, *Storia naturale*, 7, 92; Plutarco, *Catone il Giovane*, 51. Sulla storia della «dittatura» e il precedente di Silla (inizio del I secolo): Lintott, *Constitution of the Roman Repubblic*, pp. 109-113; Keaveney, *Silla*.

7 Sulla questione di chi sia stato il «primo imperatore»: Hekster, *Emperors and Ancestors*, pp. 162-177. Sulle implicazioni del titolo *princeps*: Wallace-Hadrill, *«Civilis princeps»*.

8 I precedenti greci: Thonemann, *The Hellenistic World*, spec. pp. 145-168 (i ritratti spesso sono meno caratterizzati di quanto appaiano a prima vista: la testa di un sovrano regnante è difficile da distinguere da quella del defunto Alessandro e la testa di Alessandro da quella del mitico Eracle). Fuori Roma (e «fuori» è la parola chiave), un paio di città del Mediterraneo orientale pare avessero impresso sulle loro monete la testa del rivale di Cesare, Pompeo, già negli anni Cinquanta del I secolo a.C. (Jenkins, *Recent Acquisitions*, p. 32; Crawford, *Hamlet without the Prince*, p. 216). È un segno della direzione in cui soffiava il vento.

9 Il ruolo sociale dei ritratti romani: Stewart, *Social History*, pp. 77-107. Funzioni funerarie e commemorative: Flower, *Ancestor Masks*.

10 La poesia di Iosif Brodskij, *Il busto di Tiberio* (in *Poesie italiane*, trad. it. di G. Buttafava, Milano, Adelphi, 1996), ricorda un incontro fra il poeta e un busto dell’imperatore e riflette in parte sulla

storia dell'autocrazia antica e moderna e in parte sull'ambivalenza con cui le teste di marmo mediano fra passato e presente. Sono i temi che Brodskij sviluppa nel saggio ispirato dalla statua di Marco Aurelio in Campidoglio, *Omaggio a Marco Aurelio*, in *Profilo di Clio*, Milano, Adelphi, 2003. Sulle teste come ritratto tipicamente romano: cfr. Beard e Henderson, *Classical Art*, p. 207, all'interno di riflessioni più generali sulla ritrattistica (pp. 205-238). Un'allusione romana alle teste di marmo come «decapitazione» e presagio di assassinio si trova in Plinio, *Storia naturale*, 37, 15-16.

11 Dione, *Storia romana*, 44, 4; Svetonio, *Vite dei Cesari*: *Giulio Cesare*, 1, 76. Rassegne moderne dei ritratti di Cesare e analisi dei più importanti: Zanker, *Irritating Statues*; Koortbojian, *Divinization of Caesar*, pp. 94-128. Per un'analisi molto dettagliata: Cadario, *Le statue di Cesare*.

12 Piedistalli in Grecia e Turchia: Raubitscheck, *Epigraphical Notes*; in Italia: Munk Højte, *Roman Imperial Statue Bases*, p. 97.

13 Svetonio, *Vite dei Cesari*: *Giulio Cesare*, 45, trad. it. di E. Noseda, Milano, Garzanti, 1977.

14 Un ritratto immaginario del mitico re romano Anco Marzio, riportato su una moneta nel 56 a.C., ha lineamenti cesariani: *RRC* 425/1. Un'immagine molto diversa di Cesare sulle monete, coniata nel Mediterraneo orientale, in 47/6: *RPC* 1, 2026.

15 La stragrande maggioranza degli antichi «ritratti» (e probabilmente *tutti*) delle figure della cultura classica, greca e romana, è costituita da immagini convenzionali di «tipi», senza alcun rapporto con l'aspetto concreto dei loro «soggetti». Un'utile analisi dell'argomento si trova in Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture*, pp. 2-12.

16 Una rassegna più ampia delle questioni connesse con il tentativo di confrontare le descrizioni di Svetonio con le sculture imperiali in generale si trova in Trimble, *«Corpore enormi»*.

17 Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, parte II. Visconti, nel suo catalogo di una parte della collezione vaticana (*Museo Pio-Clementino*, p. 178), scrive, a proposito di un busto ritenuto di Giulio Cesare, che l'incertezza della sua immagine sulle monete, dovuta a mancanza di qualità artistiche e alla misura ridotta degli esemplari d'oro e argento, ha permesso a chiunque di riconoscere Cesare anche in figure che non gli somigliavano in niente, se non in poche caratteristiche generali del suo aspetto.

18 Le gemme sono notoriamente difficili da datare e quasi tutte quelle raffiguranti Cesare oggi sono ritenute moderne. Una delle candidate antiche più plausibili è Vollenweider: *Gemmenbildnisse Cäsars*, pp. 81-82, tabella 12: 1, 2 e 4; Johansen, *Antichi ritratti*, p. 12 (entrambi riportano altri esempi). Su un frammento molto lacunoso di ceramica antica dell'isola di Delo, con una testa modellata, considerata di Cesare: Siebert, *Un portrait de Jules César*.

19 La notizia della scoperta uscì sul «New York Times» il 13 gennaio 1925. Un approccio più scettico in Andrén, *Greek and Roman Marbles*, p. 108, nota 31.

20 Schäfer, *Drei Porträts*, pp. 20-23. Sull'impatto della scoperta (seguita immediatamente dalla testa del Rodano): Wyke, *Caesar in the USA*, p. 1.

21 I vari studi presentano cifre molto diverse relative ai ritratti superstiti di Cesare, in base non solo ai reperti disponibili e alle nuove scoperte, ma anche al rigore dei criteri applicati. Centocinquanta esemplari, nei vari materiali, è il totale grandioso e generoso. Nel 1882, Bernoulli (in *Römische Ikonographie*, primo tentativo sistematico di un catalogo onnicomprensivo) parlava di sessanta teste-ritratto. Il numero è salito e sceso più volte da allora: nel 1903, il catalogo entusiastico e dichiaratamente amatoriale di *Portraitures* arriva a ottantaquattro (ma include anche un certo numero di esemplari su cui l'autore aveva seri dubbi e altri di cui aveva una conoscenza solo di seconda mano). Il catalogo più recente e cauto riduce il numero a una ventina: Johansen, *Antichi ritratti* e *Portraits in Marble* (successivamente, in *Portraits de César*, include nel gruppo, con qualche distinguo, anche il Cesare di Arles).

22 Sulle diverse ipotesi riguardo al Cesare del fiume Hudson: Andrén, *Greek and Roman Marbles*, p. 108, nota 31. Sull'archeologia del «Cesare verde»: Spier, *Julius Caesar*, con ulteriore bibliografia. Alcune identificazioni differenti in: Kleiner, *Cleopatra and Rome*, pp. 130-131 (sulla statua di Cleopatra riprende le suggestioni di Fishwick, *Temple of Caesar*, ma la stessa Kleiner è più cauta in *Roman Sculpture*, p. 45); Zanker, *Irritating Statues*, p. 307 («Uno dei suoi ammiratori sul Nilo»); Johansen, *Antichi ritratti*, pp. 49-50 (lo definisce un pezzo moderno).

23 Aldrovandi, in *Delle statue antiche*, p. 200, afferma che il busto apparteneva a Marco Casali, il quale lo aveva ereditato dal padre. Sul retroterra dell'inventario di Aldrovandi: Gallo, *Ulisse Aldrovandi*. Sui diversi pareri intorno al Cesare ora nella collezione Casali: Johansen, *Antichi ritratti*, p. 45 (Rinascimento); Santolini Giordani, *Antichità Casali*, pp. 111-112 (in gran parte romane). La mia sensazione – e non può essere più di questo – è che la cautela con cui veniva mostrata la statua, di cui parla Aldrovandi, sia un riflesso tanto della sua grande celebrità, quanto della paura dei furti, come suggerisce Furlotti, *Antiquities in Motion*, p. 190.

24 Sulla storia della scultura: Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino*, pp. 1-2, e Albertoni, *Le statue di Giulio Cesare* (entrambi sono concordi nel dire che il nucleo è antico, probabilmente del II secolo d.C.); Johansen, *Portraits in Marble*, p. 28, esamina l'ipotesi di una datazione settecentesca; Visconti, *Museo Pio-Clementino*, p. 179, lo considera uno dei due unici Cesari certi che egli conosca. Sullo schizzo fondamentale di Giovanni Antonio Dosio nel Cinquecento: Hülsen, *Skizzenbuch*, p. 32 (anche se Dosio intitolò il proprio disegno *Ottaviano*, il successore di Cesare). La scultura sembra anche coincidere con la descrizione di una statua di Cesare nella guida cinquecentesca di Aldrovandi (*Delle statue antiche*, p. 180).

25 Cesare come marchio di fabbrica di Mussolini: Laurence, *Tourism, Town Planning and «romanitas»* (sulla statua di Rimini, pp. 190-192); Nelis, *Constructing Fascist Identity*, con bibliografia completa; Dunnet, *Rhetoric of «romanità»*.

26 Le Bars-Tosi, *James Millingen*.

27 La storia museale della scultura e i cambiamenti di identità sono rintracciabili nel catalogo manoscritto e nelle successive guide: *Synopsis of Contents*, 1845, p. 92 («una testa ignota. Acquistata nel 1818»); *Synopsis of Contents*, 1846, p. 92 («un busto di Giulio Cesare. Acquistato nel 1818»). Scott, *Portraitures*, pp. 164-165, riferisce – erroneamente per avere male interpretato la fonte – che un tempo la scultura faceva parte della collezione Ludovisi di Roma.

28 Baring-Gould, *Tragedy of the Caesars*, vol. I, pp. 114-115.

29 Rice Holmes, *Caesar's Conquest*, p. xxvi. Per la verità, Rice Holmes nella Prefazione al saggio *The Busts of Julius Caesar* (pp. xxii-xxvii) ammette che l'identificazione di uno qualsiasi di questi busti è azzardata, e critica – ma non aspramente – Baring-Gould per avere riconosciuto il suo «Cesare ideale» nei (o meglio dentro i) suoi busti preferiti, ed esamina altri esemplari di possibili candidati – molti dei quali ora completamente dimenticati – alla sopravvivenza dell'immagine autentica di Cesare. Ma poi finisce per arrendersi al fascino del busto del British Museum.

30 Buchan, *Julius Caesar*, p. 11.

31 Combe et al., *Description of the Collection of Ancient Marbles*, pp. 39-41 (citazione a p. 39). Non è escluso che la cauta descrizione – «Testa supposta rappresentare Giulio Cesare» – nella *Synopsis of Contents* rispecchi già un certo grado di esitazione nell'identificazione.

32 Furtwängler, *Neuere Fälschungen*, p. 14 («Eine moderne Arbeit mit künstlich imitierter Korrosion»).

33 In *Man's Unconquerable Mind*, p. 27 (da una conferenza tenuta il 27 maggio 1936), Chambers racconta che durante una pausa di lavoro nella Library amava soffermarsi sulla serie di ritratti degli imperatori romani, finché non giungeva davanti al busto di Giulio Cesare. «Qui, mi dicevo, ci sono i tratti dell'uomo più importante di tutto questo mondo ... E tornavo rinvigorito al mio lavoro.» Sull'espressione «la moglie di Cesare deve essere al di sopra di ogni sospetto», cfr. p. 241.

34 Ashmole, *Forgeries*, pp. 4-8; Jones (a cura di), *Why Fakes Matter*, p. 144, ne ricorda il ruolo di protagonista in una «mostra di falsi» del 1990; quel «Cesare» era già stato esposto al British Museum nel 1961, nella mostra «Forgeries and Deceptive Copies». Thornsten Opper mi ha indicato la somiglianza fra questo esemplare e il «Giulio Cesare» della collezione Farnese, restaurato dallo scultore Carlo Albacini verso la fine del Settecento, ipotizzando che sia stato lo stesso Albacini il creatore del ritratto del British Museum, vista la sua grande familiarità con il *Cesare* Farnese (ora a Napoli). Se così fosse, i primi catalogatori del British Museum, che etichettarono il busto come «testa di ignoto», non si sarebbero accorti dell'affinità.

35 Sulla storia della raccolta tuscolana di Luciano Bonaparte: Liverani, *La collezione di antichità* (inclusa la sua dispersione, passata in parte alla casa reale dei Savoia, proprietari del castello di Agliè). Sugli scavi di Tuscolo: Pasqualini, *Gli scavi di Luciano Bonaparte*. Canina, la cui

Descrizione risale al 1840 circa, definisce semplicemente il reperto «testa anonima di vecchio» (p. 150).

36 Borda, *Il ritratto tuscolano*. Sul «realismo psicologico» ecc.: Zanker, *Irritating Statues*, p. 303 (un piccolo sfogo in un saggio altrimenti molto sobrio).

37 Una ricostruzione piuttosto rozza e approssimativa della faccia di Cesare, frutto della collaborazione fra l'archeologo Tom Buijtendorp e Maja d'Hollosy, antropologa e studiosa di fisica, basata principalmente sulla testa tuscolana, fu esposta al Museo Nazionale delle Antichità di Leida: www.rmo.nl/en/news-press/news/a-new-look-at-julius-caesar; «Daily Mail», 25 giugno 2018 («Giulio Cesare aveva una strana protuberanza sulla testa, schiacciata durante la nascita, rivela una nuova ricostruzione in 3D»). Altri esempi di interesse «scientifico» per la testa di Tuscolo: Sparavigna, *The Profiles*; in *Il Cesare incognito*, Carotta si serve della testa per sostenere la sua eccentrica convinzione che Giulio Cesare fosse Gesù Cristo.

38 «Questo Cesare è il suo *unico* ritratto dal vero giunto fino a noi»: Simon, *Caesarporträt*, p. 134; Kleiner, *Roman Sculpture*, p. 45, e (con un po' più di cautela) Pollini, *From Republic to Empire*, p. 52. Sul dibattito sulla maschera funebre, cfr. Long, *Le regard de César*, p. 73. Un'immagine di cera di Cesare, usata per provocare la folla al suo funerale, è citata da uno storico del II secolo d.C. (Appiano, *Storia romana. Le guerre civili*, XII, 2), ma dubito molto che, nello stato in cui doveva essere il corpo di Cesare, si riuscisse a eseguire una vera e propria maschera.

39 Questa è una tattica piuttosto comune negli studi sulla ritrattistica romana: si tende a raggruppare le sculture di «Cesare» superstiti per «tipi» e a classificarle in base a qualche supposto prototipo, sperando che sia stato preso dal vero, *cosa che non è*. Questo è il metodo di Johansen, *Antichi ritratti*, e, in misura minore, di Zanker, *Irritating Statues*.

40 «Una copia mediocre»: Long, *Le regard de César*, p. 67. Sulle reazioni estasiate di fronte al Cesare di Arles: «Télérama», 13 marzo 2010, www.telerama.fr/art/ne-ratez-pas-le-bust, 53355.php. Il sito non esiste più, ma l'entusiasmo prosegue su Twitter («toucher la tête de César a été un plaisir indéfinissable»), 24 aprile 2020.

41 Ashmole, *Forgeries*, p. 50, accenna ai forellini, ma poi li ignora quasi completamente. Alcuni colleghi dello Yale Center for British Art hanno suggerito che forse in origine quei piccoli fori erano riempiti di gesso (il che è vero, ma penso che questo non cambi molto rispetto all'argomentazione fondamentale).

42 Sull'identificazione di questo «Cesare»: Caglioti, *Desiderio da Settignano*, spec. pp. 87-90; Vaccari, *Desiderio's Reliefs*, pp. 188-191. Una breve rassegna del contesto in Caglioti, *Fifteenth-Century Reliefs*, pp. 70-71. Cfr. *infra*, pp. 153-154.

43 Sul ruolo che i «ritratti» moderni, ora non più considerati immagini antiche di Cesare, hanno avuto nel determinare l'iconografia convenzionale cesariana: Pieper, *Artist's Contribution*.

44 I cataloghi delle mostre: Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus*; Sapelli Ragni (a cura di), *Anzio e Nerone*; Tomei e Rea (a cura di), *Nerone*; La Rocca et al. (a cura di), *Augusto*; Coarelli e Ghini (a cura di), *Caligola* (pp. 343-346 per il nuovo «Caligola»); *Nero: Kaiser, Künstler und Tyrann*. Articoli entusiasti e talora raccapriccianti su «Caligola» in: «The Guardian», 17 gennaio 2011; «Daily Mail», 19 gennaio 2011 («il tiranno debosciato»); «Daily Telegraph» («Un maniaco folle per il sesso e assetato di potere»). La versione «ufficiale» italiana si trova in Ghini et al. (a cura di), *Sulle tracce di Caligola*.

45 Addison, *Dialogues*, 1, 22.

46 Le diverse identità proposte dal 1822: Stefani, *Le statue del «Macellum»* (Giulia, figlia dell'imperatore Tito, e Britannico, figlio di Claudio). Più brevemente: Döhl e Zanker, *La scultura*, p. 194 (i fondatori locali dell'edificio); Small, *Shrine of the Imperial Family*, pp. 118-121, 126-130 (Agrippina minore e Britannico).

47 Sui nomi incisi (Claudio e Nerone) in una serie importante di immagini imperiali ad Afrodisia nella Turchia attuale: Smith, *Imperial Reliefs*, spec. pp. 115-120. Anche senza un nome esplicito, nessuno metterebbe in dubbio che la figura più volte ripetuta nella colonna di Traiano sia Traiano stesso.

48 Munk Højte, *Roman Imperial Statue Bases*, pp. 229-263.

49 I particolari di queste pettinature sono stati oggetto di aspre contese, con un linguaggio talora ripugnante tanto quanto le reazioni iperboliche davanti alle statue di Cesare. Per una discussione equilibrata, ma critica rispetto a questo metodo: Smith, *Typology and Diversity* (in risposta a Boschung, *Bildnisse des Augustus*). Per una sfida ai preconcetti di questo metodo: Vout, *Antinous, Archaeology and History* (cui seguì una risposta piuttosto irritata in Fittschen, *Portraits of Roman Emperors*); Burnett, *Augustan Revolution*, spec. pp. 29-30.

50 Beard, *SPQR*, pp. 327-355; Edmondson (a cura di), *Augustus*. Il «vecchio rettile scaltro» è una battuta dell'imperatore Giuliano, IV secolo d.C.

51 Sull'importanza delle immagini di Augusto in generale e nell'età di Augusto in particolare: Zanker, *Augusto e il potere delle immagini* (un classico); Beard e Henderson, *Classical Art*, pp. 214-225; Hölscher, *Visual Power*, pp. 176-183. Sul ruolo dei ritratti come «sostituti» degli imperatori: Ando, *Imperial Ideology*.

52 Sulle varie interpretazioni di queste sculture: Pollini, *The Portraiture*, pp. 100-101; cfr. anche pp. 8-17 sui dettagli dei riccioli e, più in generale, sui criteri di identificazione. Sulla consuetudine di «rielaborare» le teste imperiali per cambiarne l'identità: Varner, *Mutilation and Trasformation*.

53 Sulla carriera e l'immagine politica di Vespasiano: Levick, *Vespasian* (la tassa sull'urina: Svetonio, *Vespasiano*, 23). Sui ritratti e l'ideologia sottostante: Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus* (spec. Zanker, *Da Vespasiano a Domiziano*, pp. 402-403 in cui si discute la fig. 2.12).

54 Per un’introduzione a queste domande: Brilliant, *Portraiture*; West, *Portraiture;* Woodall (a cura di), *Portraiture*.

55 *Mementoes*, p. 34.

56 Il ruolo delle immagini durante le guerre civili del 66-69: Tacito, *Storie*, 1, 36; 1, 55; 2, 55; 3, 57 (con riferimento a Galba nelle «città», e non soltanto in contesti militari). Sui ritratti di Galba: Fabbricotti, *Galba*. Sul cosiddetto «anno dei quattro imperatori» in generale: Morgan, *69 d.C*.

57 Svetonio, *Otone*, 12; *Galba*, 51.

58 Sull’incredibile diffusione delle versioni di questa statua nella pittura e nella scultura: Bailey, *Metamorphoses of the Grimani «Vitellius»* e *Metamorphoses ... Addenda and Corrigenda*; Zadoks-Josephus Jitta, *Creative Misunderstanding*; Fittschen, *Bildnisgalerie*, pp. 186-234, e *Sul ruolo del ritratto antico*, pp. 404-405, 409; *D’après l’antique*, pp. 298-311; Principi, *Filippo Parodi’s «Vitellius»* (spec. pp. 59-61, che documentano le molte versioni scultural nella sola Genova); Giannattasio, *Una testa* (sul «Genio della scultura»); *Gérôme*, pp. 126-128, e Beeny, *Blood Spectacle*, pp. 42-45 (su *Ave Caesar!*). Sulla storia della collezione Grimani: Perry, *Cardinal Domenico Grimani’s Legacy*; Rossi, *Domus Grimani*.

59 Sulla fisiognomica: Porter, *Windows of the Soul* (nella prima fase della modernità); Barton, *Power and Knowledge*, pp. 95-131 (nel mondo classico). Sulla frenologia: Poskett, *Materials of the Mind*.

60 Della Porta, *De humana physiognomonia*, II, 29. Rubens fu influenzato da Della Porta nei suoi ritratti di imperatori e di altri: McGrath, *«Not Even a Fly»*, p. 699; Meganck, *Rubens on the Human Figure*, pp. 57-59; Jonckheere, *Portraits*, pp. 35-37.

61 Haydon, *Lectures on Painting*, pp. 64-65.

62 «Manchester Times and Gazette», 13 febbraio 1841. L’autobiografia di Goyder, *Battle for Life*, pp. 296-334, riporta il testo della sua conferenza standard, in cui, però, Caracalla viene sostituito da Vitellio.

63 Ci sono diverse versioni sulla data: Bailey, *Metamorphoses of the Grimani «Vitellius»*, pp. 195-197, con ulteriore dibattito in D’Amico, *Sullo Pseudo-Vitellio*.

III. *Monete e ritratti, antichi e moderni*

1 Identificazione del soggetto ritratto e interpretazione della moneta romana: Lobelle-Caluwé, *Portrait d’un homme* (il primo a suggerire Bembo); Borchert (a cura di), *Memling’s Portraits*, p. 160; Campbell et al., *Renaissance Faces*, pp. 102-105; Lane, *Hans Memling*, pp. 205-207, 213-214; Christiansen e Weppelmann (a cura di), *Renaissance Portrait*, pp. 330-332; Nalezyty, *Pietro Bembo*, pp. 33-37. Vico, *Discorsi*, I, f. 53, definisce le monete di Nerone (insieme a quelle di

Caligola e Claudio) superiori a tutte le altre per bellezza; vedi anche Cunnally, *Images of the Illustrious*, p. 160.

2 Lightbown, *Botticelli*; Pons, *Portrait of a Man*. Sulle reazioni dirette al ritratto di Memling: Nuttall, *Memling*, pp. 78-80.

3 Il recente saggio di Jansen, *Jacopo Strada*, è il punto di riferimento fondamentale per tutti gli aspetti della carriera di Strada, con una bibliografia completa (giudizio positivo sul ritratto di Tiziano, pp. 1-8, 868-873). Dibattiti precedenti su Tiziano e Strada: Freedman, *Titian's «Jacopo da Strada»*; Jaffé (a cura di), *Titian*, pp. 168-169; Vout, *Classical Art*, pp. 107-108 (si sofferma sulle connotazioni erotiche del collezionista e della scultura). La battuta sui due ghiottoni («doi giotti a un tagliero») è tratta dalla corrispondenza di Niccolò Stop[p]io, citata e discussa da Jansen, *Jacopo Strada*, pp. 605, 871-872 (documenti originali: Monaco, Hauptstaatsarchiv, *Libri Antiquitatum* 4852, ff. 153-154).

4 Altri dettagli: *Jacopo Tintoretto*, pp. 136-137; Bull et al., *Les portraits* (confronta i due ritratti, contesta – in modo convincente – l'idea che il ritratto di Ottavio sia opera della figlia del Tintoretto e include le prove ai raggi X sui cambiamenti in entrambe le composizioni nel corso della lavorazione). Il perenne sgorgare delle monete («perenni vena scaturiunt») è la definizione di Gerolamo Bologni (nell'edizione critica di D'Alessi, *Hieronymi Bononii*, p. 8). Più in generale, sull'onnipresenza delle monete: Cunnally, *Images of the Illustrious*, pp. 3-11. Non si dimentichi, però, che una figura simile della Fortuna (cieca) che versa monete da una cornucopia, contenuta nel libro quasi contemporaneo di emblemi di Cesare Ripa, molto tradotto, è il simbolo della «prodigalità» femminile (*Iconologia*, p. 163), il che suggerisce una possibile contronarrazione.

5 Haskell, *Le immagini della storia*. Dietro questo capitolo ci sono inevitabilmente le sue idee, anche se con un accento molto diverso. Cito infatti Haskell soltanto per attirare l'attenzione su discussioni di particolare rilevanza rispetto ai soggetti trattati.

6 Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, V, 2, v. 607 (e, come Raffaella Sero mi ha ricordato, il riferimento a Giulio Cesare, «quel romano dal naso a becco», in *Enrico IV* [parte II], IV, 2, v. 40, potrebbe alludere a un'immagine sulle monete). Rassegna delle stime sul totale della produzione monetaria: Noreña, *Imperial Ideals*, p. 193.

7 Su Petrarca e Carlo IV: *Le familiari*, 19, 3; su Cyriac: Scalamonti, *Vita*, pp. 66-67; Glass, *Filarete and the Invention*, pp. 34-35. Altri esempi: Brown, *Portraiture at the Courts of Italy*, p. 26. Un dono successivo, che alludeva a un legame fra gli imperatori romani e gli insegnamenti morali, fu fatto a Erasmo da Rotterdam nel 1522 da uno dei suoi corrispondenti: «quattro monete d'oro di imperatori *virtuosi* (*bonorum*)», citato in *Correspondence of Erasmus*, nota 1272 (il corsivo è mio), e pubblicato per la prima volta in *De puritate Ecclesiae*, pp. 97-98.

8 Petrarca, *Le familiari*, 19, 3.

9 Sulle complesse interazioni fra Petrarca e Carlo IV e lo scambio di doni: Ascoli, *Local Habitation*, pp. 132-134, 144-145; Gaylard, *Hollow Men*, pp. 5-6. Sull'importanza di Petrarca in numismatica: Williams, *Pietro Bembo*, pp. 279-280. Sul Cesare con cui Carlo IV contraccambia: Petrarca, *Le familiari*, 19, 3 (quasi sicuramente una moneta, ma il latino *effigiem* è un po' vago). Per essere più generosi verso Carlo, forse egli alludeva al fatto che in alcuni suoi scritti Petrarca proponeva Giulio Cesare come un altro modello per regnanti moderni (Wyke, *Caesar in the USA*, pp. 132-133; Dandelet, *Renaissance of Empire*, pp. 20-26).

10 Il sostenitore più attivo della «tesi dei medaglioni» fu Sebastiano Erizzo nel suo *Discorso*, I, pp. 28-34. A favore della tesi opposta, che è quella corretta, troviamo fra gli altri Enea Vico nei *Discorsi*, I, ff. 28-34 (ad aumentare la confusione contribuisce il fatto che i fogli 28, 29 e 32 sono erroneamente impaginati come 36, 37 e 40 nella prima edizione), e Antonio Agustín (in *Diálogos*, 1, 1-25). Discussioni recenti: Fontana, *La controversia* (che espone il dibattito fino al Settecento); più in breve: Cunnally, *Images of the Illustrious*, pp. 136-138.

11 Filarete (Antonio di Pietro Averlino), *Trattato di architettura*. Nel manoscritto originale: Lib. XXIV, *Magl.*, f. 185r.

12 Vico, *Discorsi*, I, f. 52. Morte di Vico: Bodon, *Enea Vico*, p. 45.

13 Vico, *Discorsi*, I, f. 48; Addison, *Dialogues*, I, 21.

14 Sulla tesi della «scarsità»: Weiss, *La scoperta dell'antichità classica*; sui prezzi: Cunnally, *Images of the Illustrious*, pp. 37-39.

15 Goltzius, *C. Iulius Caesar*. Sulla vita e gli scritti di Cesare: Haskell, *Le immagini della storia*. Nella dedicatoria del precedente libro, *Vivae ... imagines* (f. 3.r), Goltzius riprende quasi alla lettera le parole di Vico sull'importanza storica delle monete in confronto alle versioni letterarie.

16 L'elenco dei ringraziamenti e la popolarità delle collezioni numismatiche: Cunnally, *Images of the Illustrious*, pp. 41-46; Callatay, *La controverse*, pp. 269-272. Entrambi esprimono dubbi sulla precisione dei nomi (alcune anomalie sospette sono analizzate dettagliatamente da Dekesel, *Hubert Goltzius*). Callatay osserva anche che l'ideologia della verità storica traballa di fronte al fatto che alcuni esemplari erano dei «falsi», e, nel caso di Goltzius e altri, alcuni disegni e descrizioni erano stati, a dir poco, «migliorati».

17 L'orgoglio della principessa: Kroll (a cura di), *Letters from Liselotte*, p. 133; originale tedesco, *Die Briefe der Liselotte*, p. 291 (la nobildonna sostiene di avere 410 monete nella sua collezione). Anche se i dati primari sono incoerenti, la raccolta di Lorenzo de' Medici (1449-1492) contava sicuramente ben più di duemila esemplari (le testimonianze: Fusco e Corti, *Lorenzo de' Medici*, pp. 83-92).

18 Plaquette: Hobson, *Humanists and Bookbinders*, pp. 140-142. Lo scrigno: Haag (a cura di), *«All'antica»*, p. 238 (seguito a p. 239 da una coppa dorata, ornata con monete romane originali).

Per il calice: *Tesori gotici*, nota 29 (ringrazio vivamente Frank Dabell e Jay Weissberg per avermi segnalato questo esemplare straordinario).

19 Viljoen, *Paper Value*, pp. 211-213.

20 Cunnally, *Of Mauss and (Renaissance) Men*, spec. pp. 30-32, sottolinea che la visione rinascimentale dell'arte antica era «nummocentrica» (centrata sulle monete), contrariamente alla visione moderna, che è «marmocentrica».

21 Per una rassegna delle rappresentazioni e degli adattamenti di monete con altri esempi: Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico*, pp. 388-394; Haskell, *Le immagini della storia*; Bacci, *Ritratti di imperatori*.

22 Fermo, Biblioteca Comunale, MS 81. Per un'analisi dettagliata e altri riferimenti: Brown, *Venice and Antiquity*, pp. 66-68; Schmitt, *Zur Wiederbelebung*.

23 Ci sono tre manoscritti di quest'opera: uno in Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I VII 259), una copia autografa, priva dell'inizio (comincia con il regno di Settimio Severo); una a Verona (Biblioteca Comunale, Cod. CCIV) con un numero molto minore di illustrazioni complete; e una versione molto più frammentaria a Roma (Biblioteca Vallicelliana, Cod. D 13). Una breve discussione in: Weiss, *La scoperta dell'antichità classica*. Saggio dettagliato sui nessi con le monete: Schmitt, *Zur Wiederbelebung*; Capoduro, *Effigi di imperatori*. Bodon, *«Veneranda Antiquitas»*, pp. 203-217, dimostra che la serie è iniziata con Giulio Cesare e non con Augusto, come si sostiene di solito.

24 Parigi, BNF, MS lat. 5814. Discussione: Alexander (a cura di), *Painted Page*, pp. 157-158. Sulle argomentazioni quasi incontrovertibili su Bernardo Belbo committente: Nalezyty, *Pietro Bembo*, p. 53.

25 Fulvio, *Illustrium imagines*. Breve introduzione: Weiss, *La scoperta dell'antichità classica*; Haskell, *Le immagini della storia*.

26 Le stampe di Raimondi: Viljoen, *Paper Value* (I Dodici non corrispondono esattamente alla serie di Svetonio: al posto di Caligola c'è Traiano; cfr. *infra*, pp. 154-157). Sui bassorilievi fiorentini: Caglioti, *Fifteenth-Century Reliefs*; Bacci, *Ritratti di imperatori*, pp. 30-47.

27 Gli imperatori nel piano generale della «Camera picta»: Christiansen, *Genius of Andrea Mantegna*, pp. 27-38; Campbell, *Andrea Mantegna*, pp. 203-211).

28 Punti di vista diversi sui ritratti della Certosa: Burnett e Schofield, *Medallions*; Morscheck, *The Certosa Medallions*. Medaglioni di Horton Court: https://heritagerecords.nationaltrust.org.uk/HBSMR/MonRecord.aspx?uid=MNA165052; Harcourt e Harcourt, *The «Loggia Roundels»*. Il quarto della serie raffigura Annibale. Cesare, Nerone e Attila sono tutti collegati iconograficamente e nel nome ai medaglioni della Certosa (Burnett e Schofield, *Medallions*, nn. 17, 33 e 18); per quanto riguarda l'immagine di Attila, in entrambi i

luoghi il disegno e l'iscrizione latina risalgono a precedenti medaglioni metallici (Brown, *Venice and Antiquity*, p. 146; Bacci, *Catalogo*, pp. 180-183).

29 Brown, *Corroborative Detail*, p. 91; Panazza, *Profili all'antica*, pp. 224-225. Anche Brown ritiene che gli imperatori privi di nome siano Giulio Cesare e Augusto, mentre secondo Panazza sono Claudio e Tiberio. Quanto a me, ritengo più coerente la coppia Augusto e Tiberio: si faccia il confronto con *L'incoronazione di spine* di Tiziano, ora al Louvre, in cui un busto, chiaramente etichettato come «Tiberio» (imperatore al tempo della crocifissione), compare nella scena.

30 Brown, *Corroborative Detail*.

31 Rouillé, *Promptuaire*, 1, A4v. Sull'esile confine tra il vero, il falso e la fantasia, in questo caso e più in generale: Perkinson, *From an «Art de Memoire»*, spec. pp. 700-707 (cfr. *infra*, p. 118).

32 Confusione fra Caracalla e Marco Aurelio: Capoduro, *Effigi di imperatori*, pp. 292-295, 308-309. I nomi completi degli imperatori Vespasiano e Tito (padre e figlio) erano quasi identici; per cui l'errore di Raimondi è comprensibile.

33 Cfr. *infra*, pp. 154-155.

34 Burnett e Schofield, *Medallions*, p. 6.

35 I nessi fra il Mansionario e questi dipinti: Capoduro, *Effigi di imperatori*; Napione, *I sottarchi*; l'intero progetto: Richards, *Altichiero*, pp. 35-75.

36 Questa immagine di Bacco compariva su una moneta fatta coniare da Catone (*RRC* 462/2) e, in modo anche più somigliante, su una moneta fatta coniare da un suo antenato con lo stesso nome (*RRC* 342/2 *a* e *b*). Fulvio o il suo disegnatore devono avere scambiato una di queste immagini con la scritta del nome «Catone» intorno al margine per il ritratto di Catone stesso.

37 Cunnally, *Images of the Illustrious*, pp. 96-102; Haskell, *Le immagini della storia*.

38 Sulla fonte di questa immagine, cfr. *supra*, nota 28.

39 Influenza dell'*Umanità di Cristo* di Pietro Aretino su Tiziano: Waddington, *Aretino, Titian*. Questo fatto ha fornito una spiegazione ingegnosa sul perché il busto nell'*Incoronazione di spine* di Tiziano (vedi *supra*, nota 29) assomigli apparentemente alle immagini di Nerone, benché sia chiaramente indicato come Tiberio: Casini, *Cristo e i manigoldi*, p. 113.

40 L'espressione «all'antica» fu usata la prima volta in inglese all'inizio del Seicento (*Oxford English Dictionary*). Analisi introduttive che valutano seriamente questo idioma: Ayres, *Classical Culture*, pp. 63-75; Syson e Thornton, *Objects of Virtue*, pp. 78-134; Baker, *Marble Index*, spec. pp. 34-35, 77-78, 92-105.

41 La committenza delle statue, in ringraziamento delle donazioni reali all'università: Willis, *Architectural History*, pp. 55-57, 59-60. L'osservazione graffiante era contenuta nei commenti (18 gennaio 2012) a un mio blog sull'argomento – www.the-tls.co.uk/king-georges-leave-the-university-library) –, ma non è più visibile.

42 Questa tradizione è qui necessariamente esposta per sommi capi. Per un'analisi dettagliata su differenze piccole ma significative, in particolare nei marmi, attenta anche agli scostamenti più minuscoli, cronologici e funzionali: Craske, *Silent Rhetoric*, e Baker, *Marble Index* (Baker osserva che si potrebbero interpretare i «Giorgio» di Wilton come una lieve parodia di quelli di Rysbrack, p. 106).

43 La statua di Pitt in origine era in un cenotafio dedicato al primo ministro nel National Debt Redention Office: Darley, *John Soare*, pp. 253-254. Sulla sua storia e sul trasferimento a Pembroke: Ward-Jackson, *Public Sculpture*, pp. 60-61.

44 Baker, *Marble Index*, p. 79; *«A Sort of Corporate Company»*, pp. 26-28. Il termine *merged* (fuso) è introdotto da Baker, il quale nota che il soggetto ritratto, Daniel Finch, aveva dei quadri con scene della vita di Giulio Cesare nella sua casa di campagna a Burley-on-the-Hill, nella contea di Rutland.

45 Cfr. Redford, *Dilettanti*, pp. 19-28, insieme a «Seria Ludo», una versione precedente sullo stesso argomento. Il testo esplicativo sul dipinto (unico in tutta la serie) dice chiaramente che Sackville è ritratto con il suo costume per il Carnevale (Saturnalia) di Firenze «sub persona consulis romani ab exercitu redeuntis» (letteralmente: mascherato come un console romano di ritorno da una campagna militare). Ci sono allusioni agli imperatori di Tiziano in alcuni altri ritratti della serie di Knapton, soprattutto in quello di William Denny, che richiama il *Claudio* tizianesco.

46 Cfr. Wood, *Van Dyck's «Cabinet de Titien»*, p. 680; Griffiths, *The Print in Stuart Britain*, pp. 84-86; il dipinto è analizzato in Wheelock et al. (a cura di), *Anthony van Dyck*, pp. 294-295. Sull'immagine imperiale di Carlo I in generale: Peacock, *Image of Charles I*.

47 Sulla disposizione originaria e la collezione: Angelicoussis, *Walpole's Roman Legion*. Fra i sei «imperatori» e due dame imperiali (alcune sicuramente misidentificate), i due busti antichi più importanti sono quello di Commodo e quello di Settimio Severo: https://collection.beta.fitz.ms/id/object/209386 e https://collection.beta.fitz.ms/id/object209387. Sull'attuale contesto architettonico: Cholmondeley e Moore, *Houghton Hall*, pp. 78-83.

48 Svetonio, *Augusto*, 29.

49 *RCIN* 51661: www.rct.uk/collection/51661/dish. Gli imperatori dipinti sono: Cesare, Augusto, Galba, Filippo, Ostiliano, Probo, Massimiano e Licinio. La versione antica più nota della storia di Scevola: Livio, *Storia di Roma*, 2, 12-13. L'artista (Elias Jäger) ha tratto l'iconografia della scena centrale e il disegno delle teste imperiali dalle illustrazioni in Gottfied, *Historische Chronica*.

50 La statua è basata su una scultura del V secolo a.C. di Giove nel tempio di Olimpia; la sottolineatura della libertà «repubblicana» nell'iscrizione non era sufficiente a cancellare il fatto imbarazzante che Washington era raffigurato come un dio. Fra i molti scritti su questa statua tanto denigrata: Wills, *Washington's Citizen Virtue*, e *Cincinnatus*, pp. 55-84; Clark, *An Icon Preserved*;

Savage, *Monument Wars*, pp. 49-52. Sui dubbi dello stesso Washington sull'«aderenza servile alla foggia antica»: Fitzpatrick, *Writings*, p. 504 (lettera a Thomas Jefferson); McNairn, *Behold the Hero*, p. 135.

51 Baker, *Marble Index*, pp. 92-95, riconosce i problemi della modernità nel rappresentare nel marmo un'immagine repubblicana, ma, a mio giudizio, li sottostima. «L'autoidentificazione delle classi governanti britanniche con gli ideali politici della Roma repubblicana» (p. 92) affondava le radici in testi letterari importanti del I secolo a.C., in particolare gli scritti di Cicerone, ma non trovava una corrispondenza altrettanto ampia nelle opere d'arte superstiti. Altrove (*Attending to the Veristic Sculptural Portrait*), Baker esamina con attenzione lo stile dell'antica ritrattistica con «verruche e tutto il resto», che gli studiosi moderni tendono ad associare con la Repubblica più che con il periodo imperiale, e analizza in quale modo fu adattato nelle immagini del Settecento. Questo idioma, tuttavia, è infinitamente meno frequente della versione imperiale e, afferma Baker (p. 57), veniva spesso usato per i committenti che avevano interessi antiquari particolari (in sostanza, si direbbe avesse una valenza culturale, più che politica).

52 Altri usi del berretto e dei pugnali da parte di Holly per proclamare il suo impegno per la libertà: Hanford, *«Ut spargam»*, p. 171 (sulle copertine radicali dei libri); Ayres (a cura di), *Harvard Divided*, pp. 154-155. La stessa moneta originale romana (*RRC* 508.3) fu adottata in numerose campagne moderne contro la tirannia (cfr. Burns et al., *Valerio Belli Vicentino*, p. 369; Bresler, *Between Ancient*, p. 151).

53 Marsden (a cura di), *Victoria and Albert*, pp. 70-71.

54 Citato da Prown, *Benjamin West*, p. 31.

55 McNairn, *Behold the Hero*, pp. 91-108; Paley, *George Romney's «Death of General Wolfe»*. Il dipinto di Romney (1763) è andato perduto; quello di Penny (sempre del 1763) è all'Ashmolean Museum di Oxford, mentre una versione più ridotta si trova a Petworth House («penosamente debole» la definisce Schama in *Le molte morti del generale Wolfe*). Foggia romana contro foggia moderna era un tema già presente nei differenti busti marmorei dell'architetto James Gibbs ai primi del Settecento, scolpiti da Rysbrack: Baker, *Marble Index*, pp. 92-94.

56 Sul contesto del quadro di West e sulle varie reazioni: Schama, *Le molte morti del generale Wolfe*; McNairn, *Behold the Hero*, pp. 125-143 (Pitt, p. 127); Miller, *Three Deaths*, pp. 40-43 (Pitt, p. 42).

57 Galt, *Life, Studies and Works*, pp. 45-51.

58 Voltaire, *Lettere filosofiche*.

59 Princeton University, MS Kane 44. Altre analisi: Ferguson, *Iconography*; Stirnemann, *Inquiries*.

60 Ci furono infinite variazioni su questo tema. Una delle più interessanti è quella degli umanisti dell'Accademia Romana, animata da Pomponio Leto, che portarono l'ammirazione e l'imitazione

della cultura antica fino al punto di vestirsi come i romani e di celebrare le feste pagane: Beer, *The Roman «Academy»*.

61 Efficaci rassegne aggiornate sugli sviluppi della ritrattistica rinascimentale: Syson, *Witnessing Faces*; Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*.

62 I ritratti di Giovanni e Piero: *Witnessing Faces*, pp. 13-15, 166-168, nel catalogo della stessa mostra (Christiansen e Weppelmann, a cura di, *Renaissance Portrait*), ed *Eredità del Magnifico*, pp. 44-46. Sul contesto della produzione generale dell'artista: Caglioti, *Mino da Fiesole*.

63 Introduzione alla medaglia rinascimentale: Scher (a cura di), *The Currency of Fame* (con stupefacenti illustrazioni); più in breve e concentrato sull'Italia: Syson e Thornton, *Objects of Virtue*, pp. 111-122. I cataloghi principali includono: Attwood, *Italian Medals*; Pollard, *Renaissance Medals*.

64 La lettera a Leonello d'Este fu scritta nel 1446 dall'umanista Flavio Biondo (Nogara, a cura di, *Scritti inediti*, pp. 159-160); breve commento di Syson e Thornton, *Objects of Virtue*, pp. 113-114. Riflessioni di Filarete: *Trattato di architettura* (manoscritto originale Lib. IV, *Magl.*, fol. 25v), con discussione della pratica in un ambito più ampio; Hub, *Founding an Ideal City*, pp. 32-39.

IV. *I dodici Cesari... più o meno*

1 Lo studio migliore su queste *tazze* (con riferimenti completi agli studi precedenti) è la raccolta di saggi in Siemon (a cura di), *Silver Caesars*. La doratura non è originale, ma è stata aggiunta nell'Ottocento (Alcorn e Schroder, *The Nineteenth- and Twentieth-Century History*, p. 154).

2 Sulle celebrazioni dei trionfi, che erano il cuore del prestigio e del potere politico romano, imitate dai dinasti e dagli artisti rinascimentali: Beard, *The Roman Triumph*. La coerenza nel porre le scene trionfali nella posizione finale di ogni serie è il segno evidente che dietro le *tazze* c'era un disegno sistematico (Beard, *Suetonius, the Silver Caesars*, pp. 41-42).

3 Svetonio, *Galba*, 4.

4 Svetonio, *Nerone*, 25; *Giulio Cesare*, 37.

5 Siemon, *Renaissance Intellectual Culture*, pp. 46-50. Le versioni più chiare delle stampe di Ligorio pertinenti si trovano nell'album di de' Musi, *Speculum Romanae Magnificentiae*.

6 *BMCRE*, 1, p. 245, nota 236.

7 Un'eccellente analisi recente dei dodici Cesari si trova in Christian, *Caesars, Twelve*, con altra bibliografia. Importanti studi precedenti, cui si fa riferimento in questo testo: Ladendorf, *Antikenstudium*; Stupperich, *Die zwölf Caesaren*; Wegner, *Bildnisreihen*; Fittschen, *Bildnisgalerie*, pp. 65-85.

8 Martin, *The Decorations*, pp. 100-131. Una delle fonti del disegno rubensiano fu Jan Casper Gevartius, che aveva composto una versione moderna di Svetonio per gli Asburgo e prodotto una copia illustrata per l'occasione. Analisi più recenti: Knaap e Putnam (a cura di), *Art, Music, and Spectacle.*

9 Per i primi prototipi sculturali nel Quattrocento, cfr. *infra*, pp. 153-154.

10 Il cardinale Grimani, a quanto pare, stava mettendo insieme una serie analoga di imperatori (ma non i dodici di Svetonio) con quelli che riteneva esemplari antichi, uno dei quali era il suo famoso «Vitellio»: Perry, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy*, pp. 234-238.

11 Fittschen, *Bildnisgalerie*, p. 64 («Aus England sind mir Zwölf-Kaiser-Serien bisher nicht bekannt worden», e prosegue chiedendosi se la mancanza non sia una conseguenza dell'odio inglese per l'assolutismo). In realtà ci sono (o c'erano) molte serie: per esempio, nel palazzo di Theobalds, nell'Hertfordshire, la cui decorazione, nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento, comprendeva dipinti e busti dei dodici Cesari (Groos, a cura di, *Diary of Baron Waldstein*; Hentzner, *Travels in England*, p. 38; Cole, *Theobalds, Hertfordshire*, spec. pp. 102-103; Williams, *Collecting and Religion*, pp. 171-172); lo stesso accadeva a Goodnestone Park, nel Kent, con i suoi «colossali busti dei dodici Cesari» nel giardino (Neale, *Views of the Seats*) e ad Anglesey Abbey nel Cambridgeshire (cfr. *infra*, p. 146). Il castello di Bolsover è un altro buon esempio (cfr. *supra*, p. 22), ma con soli otto Cesari, come anche la serie di Euston Hall (cfr. *infra*, p. 149). Altre serie imperiali sono state scovate da Catherine Daunt nella sua tesi di dottorato, *Portrait Sets*, pp. 40-41, 47-49. Sulla prevalenza dei Cesari nel Rinascimento inglese: Hopkins, *Cultural Uses*, pp. 1-2.

12 La serie seicentesca giunse a Villa Borghese nel terzo decennio dell'Ottocento; in origine era nel Palazzo Borghese nel centro di Roma: Moreno e Stefani, *Borghese Gallery*, p. 129. I busti di Della Porta, acquistati dalla famiglia Borghese nel 1609: Ioele, *Prima di Bernini*, pp. 16-23, 194-195, che cerca anche di fare chiarezza sulle aggrovigliate serie di Cesari prodotte dalla bottega Della Porta; Moreno e Stefani, *Borghese Gallery*, p. 59. Busti imperiali di Palazzo Farnese: Riebesell, *Guglielmo della Porta*; sulle copie Carracci degli imperatori accoppiate con i busti imperiali: Jestaz, *L'inventaire*, p. 132; Robertson, *Artistic Patronage*, pp. 369-370. Un'ulteriore scelta degli esempi italiani: Desmas e Freddolini, *Scultpure in the Palace*, pp. 271-272.

13 https://art.thewalters.org/detail/14623/the-archidukes-albert-and-isabella-visitn-a-collectors-cabinet. Ringrazio Julia Siemon per avermi indicato questo dipinto.

14 Bauer e Haupt, *Das Kunstkammerinventar*, nn. 1745 e 1763.

15 https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1127092.

16 Strada, *Imperatorum Romanorum*, introduzione dell'editore Andreas Gesner, che lo raccomanda a coloro che per età o per problemi di vista sono scoraggiati dalle immagini più piccole. Questa

edizione, che piratava il testo di Strada, si estende oltre i dodici Cesari fino a comprendere centodiciotto autocrati, da Giulio Cesare a Carlo V.

17 Wardropper, *Limoges Enamels*, pp. 38-39. I restauri hanno cambiato la disposizione sullo scrigno, per cui ora, per esempio, ci sono tre immagini di Vitellio, duplicate nell'Ottocento.

18 «Classe media» (*middling class*), lettera a Thomas Bentley, 23 agosto 1772, Wedgwood Museum Archive, E 25-18392, disponibile online (www.wedgwoodmuseum.org.uk). Sui metodi commerciali di Wedgwood: McKendrick, *Josiah Wedgwood*, spec. pp. 427-430; «Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries». Sulle plaquette: Reilly e Savage, *Wedgwood: The Portrait Medallions*.

19 Lessmann e König-Lein, *Wachsarbeiten*, pp. 76-88. Un antidoto contro il mio giudizio, forse troppo negativo, sull'arte delle opere in cera: Panzanelli (a cura di), *Ephemeral Bodies*.

20 Sir John Finch, che commissionava i Cesari per il suo patrono, il conte di Arlington: Jacobsen, *Luxury and Power*, p. 125, National Archive Documents, State Papers 98/10, FO 40; 98/11, FO 173 (1669 e 1670). Jacobsen cita anche la reazione negativa ai busti del diarista John Evelyn, probabilmente non ingiusta, a giudicare dalla coppia superstite della serie esposta all'Ancient House Museum, Thetford. (Ringrazio Oliver Bone dei Thetford and King's Lynn Museums per avermi fornito i dettagli sulla pittoresca storia locale dei busti, incluso un periodo trascorso davanti al teatro cittadino, ad accogliere gli spettatori.)

21 Christian, *Caesars, Twelve*, pp. 155-156.

22 Sharpe, *Sir Robert Cotton*, pp. 48-83; Tite, *Manuscript Library*; Kuhns, *Cotton's Library.*

23 Paul, *The Borghese Collections*, p. 24.

24 I ventiquattro busti sono opere ottocentesche di Leone Clerici (dodici greci, più dodici romani, sette dei quali imperatori, buoni e cattivi): *Handbook*, pp. 16-17. (Ringrazio Deirdre E. Donohue e Vincenzo Rutigliano di NYPL per avermi procurato l'informazione.)

25 Tite, *Manuscript Library*, p. 92, fig. 33.

26 Middledorf, *Die zwölf Caesaren*; Caglioti, *Fifteenth-Century Reliefs* (corregge alcune conclusioni di Middledorf e cita i relativi documenti del Quattrocento); più in breve, Fittischen, *Bildnisgalerie*, p. 65. Benché il formato non sia quello numismatico, si è spesso affermato che il *Giulio Cesare* di Desiderio (fig. 2.4f) appartenesse in origine a una serie di dodici, ma le prove sono traballanti.

27 Errori commessi, per esempio, al Metropolitan Museum di New York e al Rijksmuseum di Amsterdam: www.metmuseum.org/art/collection/search/345691 e www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-76.860.

28 Lessman e König-Lein, *Wachsarbeiten*, p. 76.

29 Boch, *Descriptio publicae gratulationis*, pp. 124-228, disponibile online all'indirizzo www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0137; Mulryne et al. (a cura di),

Europa Triumphans, pp. 492-571, soprattutto pp. 564-566.

30 I «vuoti» di Fulvio: cfr. *infra*, p. 289.

31 Oldenbourg, *Die Niederländischen Imperatorenbilder*; Jonckheere, *Portraits*, pp. 115-118. Il Vitellio è di Hendrick Goltzius (nessuna parentela con Hubertus); l'autore dell'Otone è ignoto (sono stati suggeriti Gerard van Honthorst e Abraham Bloemaert).

32 Koeppe (a cura di), *Art of the Royal Court*, pp. 260-261.

33 Sul progetto di questa sistemazione, risalente alla seconda metà del Settecento: *I Borghese e l'antico*, pp. 204-205.

34 Fittschen, *Bildnisgalerie*, spec. pp. 17-139. Fu in base a un analogo principio di *work in progress* che lo scrigno di Limoges si ritrovò alla fine con tre «Vitellio» fra i suoi Cesari (fig. 4.5, e *supra*, nota 17).

35 Sulle date e l'autenticità dei singoli pezzi: Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino*, pp. 186-214; Fittschen e Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (più aggiornato, ma i ritratti della sala sono sparsi per tutto il catalogo, anziché trattati in un singolo capitolo).

36 Sull'origine e la storia iniziale del museo: Arata, *La nascita*; Benedetti, *Il Palazzo Nuovo;* Parisi Presicce, *Nascita e fortuna*; Minor, *Culture of Architecture*, pp. 190-215; Paul, *Capitoline Museum*; Collins, *A Nation of Statues*, pp. 189-198. Il ruolo di Capponi è documentato nel suo diario: Franceschini e Vernesi (a cura di), *Statue di Campidoglio*. La definizione dello scopo del museo è specificata nel contratto del 1733 per l'acquisto di sculture, citato in Paul, *Capitoline Museum*, p. 24.

37 Bottari e Foggini, *Museo Capitolino* (I ed. 1748; la mia descrizione si basa sull'edizione del 1820).

38 Sul confronto Traiano-Washington: Griffin (a cura di), *Remains*, p. 353. Sul confine esile fra arte e potere: *Mementoes*, p. 34. Agrippina male identificata: Wilson, *A Journal.*

39 Marlowe, *Shaky Ground*, p. 15: «Una capsula del tempo sulla costruzione del passato in un'èra diversa».

40 Le dispute: Franceschini e Vernesi (a cura di), *Statue di Campidoglio*, pp. 40-41 (Claudio), p. 50 (Pompeo).

41 I cambiamenti nella sala fino ai primi del Novecento si possono seguire attraverso Gaddi, *Roma nobilitata*, pp. 194-196; Locatelli, *Museo Capitolino*, pp. 45-53; Murray, *Handbook for Travellers* (1843), p. 433; *Handbook for Travellers* (1853), p. 200, e *Handbook of Rome*, p. 51; Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino*, pp. 186-214 (con descrizione dettagliata dei ritratti sugli scaffali intorno al 1910). Le mie osservazioni dentro il museo confermano l'idea di un flusso in atto. Nel 2017 i pannelli didascalici per aiutare il pubblico a identificare le figure esposte si rivelarono una guida poco affidabile: in alcuni punti

cruciali, l’informazione non corrispondeva alla disposizione esistente. Per esempio, dove avrebbe dovuto esserci Livia, c’era una testa di Augusto.

42 Nel 1763, Gaddi, *Roma nobilitata*, p. 194, lo poneva «nel prospetto dell’ingresso», quindi probabilmente centrale; nel 1750, Locatelli, *Museo Capitolino*, p. 46, la situava «fra le due finestre»; secondo Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures... Museo Capitolino*, p. 276, rimase nella Sala degli imperatori fino al 1817.

43 Questa figura è ora considerata quella di un atleta anonimo o di un giovane che si riposa con un piede posato su una pietra: Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino*, p. 288. Locatelli, *Museo Capitolino*, p. 47, lo pone «nel mezzo della stanza». Le svariate identificazioni di queste statue provocano grande confusione: Minor, *Culture of Architecture*, pp. 202, 206-208, confonde gli Antinoo nella Sala degli imperatori con gli Antinoo capitolini ora molto più famosi, e di conseguenza sbaglia l’interpretazione di un disegno del 1780 (p. 206). E, tanto per incrementare la confusione, pare che gli Antinoo capitolini siano stati ospitati per breve tempo nella Sala degli imperatori, prima che Capponi li spostasse nel grande atrio (cfr. Gaddi, *Roma nobilitata*, p. 194; Franceschini e Vernesi, a cura di, *Statue di Campidoglio*, p. 124).

44 La Venere: Haskell e Penny, *L’antico nella storia del gusto*. Sulla Venere al posto degli Antinoo, seguita dall’«Agrippina», Stuart Jones (a cura di), *Catalogue of the Ancient Sculptures ... Museo Capitolino*, pp. 288, 215.

45 Il teatro: Borys, *Vincenzo Scamozzi*, pp. 160-167. Sul contesto culturale di Sabbioneta e il suo teatro: Besutti, *Musiche e scene*, e *infra*, p. 207.

46 Sulla storia di questi imperatori e il posto attuale dei superstiti delle serie precedenti sta indagando un gruppo di ricerca oxoniano: www.geog.ox.ac.uk/research/landscape/projects/heritageheads/index.html.

47 Beerbohm, *Zuleika Dobson*; nella parodia di Roberts, *Zuleika in Cambridge*, questa resiste di più al suo fascino.

48 Beerbohm, *Zuleika Dobson*, pp. 20-21.

49 «The Times», 19 febbraio 2019 (lettera di Will Wyatt, che cita lo scultore Michael Black, amante degli scherzi).

50 Siemon (a cura di), *Silver Caesars*; Siemon, *Tracing the Origin*; Salomon, *Dodici Tazzoni*; Alcorn e Schroder, *The Nineteenth- and Twentieth-Century History*.

51 Dettagli sulla misidentificazione: Beard, *Suetonius, the Silver Caesars*. Le scene venivano attribuite con certezza a Domiziano perlomeno a partire dalla fine dell’Ottocento: Darcel (a cura di), *Collection Spitzer*, p. 24, ma un «VESPASIANUS» scalfito sulla base suggerisce che a un certo punto qualcuno doveva pensarla diversamente.

52 Svetonio, *Tiberio*, 20.

53 Svetonio, *Tiberio*, 6, 48, 9.

54 Svetonio, *Caligola*, 19; *Domiziano*, 1.

55 McFadden, *An Aldobrandini Tazza*: «La collaborazione fra tre musei ... ha restituito le figure ai loro piatti originari», p. 51; http://collections.vam.ac.uk/item/O91721/the-aldobrandini-tazza-tazza.unknown/.

V. *I Cesari più famosi*

1 Durante la preparazione di questo capitolo ho avuto il piacere di scambi e discussioni con Frances Coulter, che sta preparando un lungo saggio sui Cesari di Tiziano e ha generosamente condiviso con me la sua grande conoscenza. Collezione Darby e Brett: Cottrell, *Art Treasures*, con riferimenti a Wellington, pp. 633, 640. Cottrell utilizza le note di Brett nel Catalogo privato della collezione Darby, di cui esiste una copia nell'archivio dell'Ironbridge Gorge Museum (E 1980.1202); nel capitolo intitolato «Titian the Caesars», Brett esalta la qualità dei sei dipinti: «queste nobili tele sono ... insuperabili come opere d'arte». Ringrazio Georgina Grant dell'Ironbridge Gorge Museum per avermi fornito una copia delle sezioni pertinenti del Catalogo privato. Come poi queste abbiano attinenza con i sei Cesari che Brett si dice abbia venduto al defunto re d'Olanda – «The Daily News», 2 aprile 1864 – non mi è chiaro! Ma intorno a questi dipinti la confusione è endemica: Wethey, *Paintings of Titian*, p. 239, seguendo Crowe e Cavalcaselle, *Titian*, p. 423, identifica il proprietario in Abraham Hume, non Abraham Darby.

2 I principali dibattiti recenti su questi dipinti: Wethey, *Paintings of Titian*, pp. 235-240; in modo molto più dettagliato, Zeitz, *Tizian*, pp. 59-103. L'incendio dell'Alcázar: Stewart, *Madrid*, pp. 81-82 (un racconto breve ma agghiacciante: «soltanto una manciata di servi del palazzo morì fra le fiamme»), e Bottineau, *L'Alcázar*, p. 150 (cita la testimonianza oculare, anche più breve, del pittore francese Jean Ranc, dal cui studio, all'interno del palazzo, era partito il fuoco).

3 «The Literary Gazette», 20 marzo 1841, pp. 187-188; con Brett nel Catalogo privato, cfr. *supra*, nota 1.

4 «National Review»: *The Manchester Exhibition*, 5 luglio 1857, pp. 197-222, citazione p. 202 (George Richmond, non firmato).

5 Asta Christie's, 8 giugno 1867, lotti 127-132, con questa intestazione: «Le tele seguenti sono state esposte a Manchester nel 1857». Un esemplare della serie, *Tiberio*, acquistato per quattro ghinee da James Carnegie nel 1867, fu rivenduto da Christie's nel 2014 come «alla maniera di Tiziano Vecellio»: www.christies.com/lotfinder/Lot/after-tiziano-vecellio-called-titian-portrait-of-5851119-details.aspx.

6 «Morning Post», 6 novembre 1829, p. 3; «North Wales Chronicle», 12 novembre 1829, p. 2; «Caledonian Mercury», 14 novembre 1829, p. 2 e altrove. Le 8000 sterline: Northcote, *Titian*, p. 171.

7 Sulla loro sopravvivenza fuori del Regno Unito si è ricamato ancora. All'inizio del Novecento si sosteneva, erroneamente, che le versioni di Monaco (anch'esse copie) fossero in realtà gli originali: Wielandt, *Die verschollenen Imperatoren-Bilder*, propone questa tesi, scartata da Wethey, *Paintings of Titian*, p. 238, e da altri.

8 La versione che più vi si avvicina è probabilmente *Twelve Caesars on Horseback* di Antonio Tempesta (1596), le cui stampe non solo erano molto popolari, ma venivano riprodotte in altri materiali (Peacock, *Stage Designs*, pp. 281-282, ne individua l'influsso su alcuni dei costumi teatrali di Inigo Jones). La carriera di Tempesta: Leuschner, *Antonio Tempesta*.

9 De Bellaigue, *French Porcelain*, n. 361.

10 È noto con molti nomi, fra cui «Gabinetto dei Cesari» e «Sala dei Cesari».

11 La ristrutturazione: Cottafavi, *Cronaca*, pp. 622-623. Le copie: L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, pp. 231-233.

12 Introduzioni efficaci sullo sviluppo del Palazzo Ducale di Mantova, sull'appartamento di Troia e su Federico come patrono, insieme a un'ampia bibliografia: Chambers e Martineau (a cura di), *Splendours*; Furlotti e Rebecchini, *Art of Mantua*. Nelle note che seguono sono stata necessariamente molto selettiva nel segnalare i dibattiti più importanti e i punti più utili da cui incominciare, in particolare sui temi mantovani.

13 Le raccolte di antichità dei Gonzaga: Brown e Ventura, *Le raccolte*; Rausa, *«Li disegni»*. Sull'antica statua di Faustina, oggetto del tiro alla fune fra Isabella d'Este e il Mantegna, cfr. *infra*, p. 271.

14 Dolce, *Dialogo della pittura*, p. 59, scrive: «i veri cesari e non pitture»; racconta inoltre che moltissimi andavano fino a Mantova solo per vederli.

15 Zeitz, *Tizian*, pp. 78-79.

16 «Molto belle, e belle in modo <or [fuor] di sorte> che non si può far più né tanto», citato da Zeitz, *Tizian*, p. 101; per il contesto, cfr. Perini (a cura di), *Gli scritti*, p. 162. Sulla storia di queste annotazioni e la questione di quale dei Carracci ne sia l'autore: Dempsey, *Carracci «Postille»*; Loh, *Still Lives*, pp. 28-29, 239 nota 64 (giunge a conclusioni diverse).

17 Il piano della stanza: Koering, *Le prince et ses modèles* e *Le Prince*, pp. 282-295, in aggiunta a Zeitz, *Tizian*, pp. 65-100. Le belle ricostruzioni digitali di Frances Coulter sono reperibili in Coulter, *Supporting Titian's Emperors* (un'analisi del disegno complessivo); e versioni su carta, incluso un piano molto utile, in Berzaghi, *Nota per il gabinetto*, spec. pp. 255-258. Shearman, *Early Italian Pictures*, pp. 124-146, è ancora un compendio in inglese utile.

18 La carriera di Giulio Romano: Hartt, *Giulio Romano*.

19 «Messer Tiziano, mio amico carissimo», da Federico a Tiziano, 26 marzo 1537. Le lettere sono raccolte e discusse in Bodart, *Tiziano*, pp. 149-156, con documenti nn. 253-304; Zeitz, *Tizian*, pp. 61-65, con documenti nn. 252-306.

20 Argomenti recenti a favore dell'identificazione dei cavalieri come imperatori: Berzaghi, *Nota per il gabinetto*, pp. 246-247; Coulter, *Supporting Titian's Emperors*.

21 I pannelli di Hampton Court: Shearman, *Early Italian Pictures*, nn. 117-118; Whitaker e Clayton (a cura di), *Art of Italy*, n. 39 (fra le altre cose, notano anche segni di esecuzione frettolosa). Un'altra scena di sacrificio di un capro a Hampton Court (con il relativo disegno preliminare nella National Gallery di Washington, 1973.47.1) sembra collegata con il Camerino, ma (cfr. *infra*, p. 191 e qui nota 33) è difficile capire dove esattamente avrebbe potuto essere inserita: Shearman, *Early Italian Pictures*, n. 119. Il dipinto del Louvre: Hartt, *Giulio Romano*, pp. 74-75.

22 La coppia di Hampton Court: Shearman, *Early Italian Pictures*, nn. 120-121; Whitaker e Clayton (a cura di), *Art of Italy*, n. 39. Il trio di Marsiglia: *Peintures italiennes*, n. 73. Lapenta e Morselli (a cura di), *Le collezioni Gonzaga*, pp. 189-192, discutono e illustrano il tutto, tranne il cavaliere e la Vittoria di Narford Hall, i cui attuali proprietari ne hanno confermato la presenza. Ringrazio Alfred Cohen della Trafalgar Square Gallery, a Londra, per avermi fornito tutti i particolari sul cavaliere della Galleria.

23 L'inventario Gonzaga: Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, pp. 89-136; Morselli (a cura di), *Le collezioni Gonzaga*. Inventario delle proprietà di Carlo I: Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue* e *Inventories and Valuations*. (Entrambi gli inventari di Carlo I, con commenti utili, sono consultabili online all'indirizzo https://lostcollection.rct.uk.)

24 L'inventario, compilato da Johann-Baptist Fickler, diligente precettore di uno dei successori di Albrecht: Diemer (a cura di), *Das Inventar*; con Hartt, *Giulio Romano*, pp. 170-176; Diemer et al. (a cura di), *Münchner Kunstkammer*, vol. II, nn. 2600, 2610, 2618, 2626, 2632, 2639, 2646, 2653, 2660, 2667, 2678, 2683. L'idea di una «piccola Mantova»: Diemer e Diemer, *Mantua in Bayern?*; Jansen, *Jacopo Strada*, pp. 611-613. Il ruolo della Kunstkammer: Pilaski Kaliardos, *Munich Kunstkammer*.

25 La discussa attribuzione di questi disegni: Verheyen, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings* (li attribuisce allo stesso Strada); Busch, *Studien*, pp. 204-205, 342, nota 90 (il primo ad attribuirli ad Andreasi). La carriera di Andreasi: Harprath, *Ippolito Andreasi*; Jansen, *Jacopo Strada*, spec. pp. 701-708, chiarisce che l'interesse di Strada per l'arte e l'architettura dei Gonzaga andava ben oltre il Camerino.

26 Svetonio, *Tiberio*, 27. Il British Museum possiede un disegno preliminare di un'altra «storia», che accompagna il ritratto di Caligola (Inv. 1959, 1214.1); Koering, *Le Prince*, pp. 287-288, e Berzaghi, *Nota per il gabinetto*, pp. 245-246 (con opinioni diverse sul passo ispiratore di Svetonio).

27 È indice della confusione che circonda la decorazione di questa stanza il fatto che nella maggior parte delle descrizioni l'orientamento è errato (la parete occidentale viene chiamata settentrionale, e così via). Gli orientamenti utilizzati in questo testo sono quelli corretti, non quelli convenzionali, secondo Coulter e Koering.

28 La statuetta di Vienna: *Giulio Romano*, p. 403. Difficile individuare un tema. Sulla parete opposta (est), però, le statuette dell'eroe troiano, Paride, con Venere, Minerva e Giunone suggeriscono il *Giudizio di Paride*: Koering, *Le Prince*, pp. 285-286.

29 Gli altri cavalieri: la figura all'estrema sinistra corrisponde a quella nella Trafalgar Square Gallery, a Londra; quella all'estrema destra corrisponde a una figura di Hampton Court.

30 La tesi comune è che le illustrazioni del libro di Fulvio siano opera di Ugo da Carpi, poi ampiamente riprodotte: Servolini, *Ugo da Carpi*.

31 Descrizione della parete ovest: registro superiore. 1) Ti[berius] Claudius Caesar Aug[ustus] P[ontifex] M[aximus] P[ater] P[atriae] (l'imperatore Claudio); gli studiosi che si sono occupati di questo medaglione hanno di solito scambiato «AUG PM» per «AUDEM» (privo di significato), mentre Morselli (a cura di), in *Gonzaga ... le raccolte*, p. 173, sostiene, erroneamente, che la scritta identifichi il cavaliere, non la figura nel medaglione; 2) Domitius Neronis Imp[eratoris] Pater (Domizio, padre dell'imperatore Nerone); 3) L[ucius] Silvius Otho Vhtonis Imper[atoris] Pater (Lucio Silvio Otone, padre dell'imperatore Otone), ripetendo l'errore della «V» presa per «O» nella fonte originale; 4) L[ucius] Vitellius Vitellii Imp[eratoris] Pater (Lucio Vitellio, padre dell'imperatore Vitellio). Registro inferiore, da sinistra a destra: 1) non decifrabile chiaramente, ma si legge la parola «*uxor*», moglie: l'ipotesi più probabile è Livia Medullina, promessa sposa di Claudio, morta il giorno del matrimonio; 2) vuoto; 3) Albia Terentia Othonis Imp[eratoris] Mater (Albia Terenzia, madre dell'imperatore Otone); 4) Sextilia A[uli] Vitelii Imp[eratoris] Mater (Sestilia, madre dell'imperatore Aulo Vitellio).

32 I personaggi sottostanti la figura di Augusto. Registro superiore, da sinistra a destra: 1) Livia Drusilla Augusti Uxor (Livia Drusilla, moglie di Augusto); 2) Tiberius Nero Tiberii Imper[atoris] Pater (Tiberio Nerone, padre dell'imperatore Tiberio). Registro inferiore, da sinistrra a destra: 1) ... Scribonia F Agripp[a]e Ux[or], in origine Iulia Augus[ti] ex Scribonia F[ilia] Agripp<a>e Ux[or] (Giulia, figlia di Augusto e Scribonia, moglie di Agrippa), letto in modo errato da Zeitz, *Tizian*, p. 98, e da Koering, *Le Prince*, p. 286; 2) Livilla Drusi Tiberii F[ilii] Uxor (Livilla, moglie di Druso, figlio di Tiberio). La morte di Druso: Tacito, *Annali*, 4, 3-8. La crudele fine di Livilla: Dione, *Storia romana*, 58, 11, 7.

33 La scena del *Trionfo* è larga 1,7 m; i cavalieri sono circa 50 cm ciascuno; il sacrificio del capro, ritenuto un'altra delle «storie» (cfr. *supra*, nota 21), è 66 cm. Se a questi aggiungiamo la «storia» abbinata a Vitellio andata perduta, e i bordi fra un dipinto e l'altro, la grandezza totale necessaria è

di oltre cinque metri. A questo punto non si può fare altro che avanzare delle ipotesi. Il fatto che i genitori di Vitellio siano nei medaglioni sulla parete adiacente potrebbe suggerire che, nonostante le note di Strada (cfr. *infra*, nota 35) e le implicazioni dell'inventario di Monaco, non ci fosse un cavaliere al di sotto di Vitellio oppure che non ci fosse una «storia» di Vitellio. Ma forse il dipinto superstite del sacrificio del capro a Hampton Court, spesso collegato con la vita di Domiziano (Hartt, *Giulio Romano*, p. 175), non faceva parte di questa stanza, in cui non c'era un ritratto di Domiziano. La migliore rassegna di tutti questi enigmi con le varie soluzioni la offre Berzaghi, *Nota per il gabinetto*.

34 Claudio scambiato per Cesare: Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 43, e *Inventories and Valuations*, p. 328. La storia del «sindaco» si trova in Tacito, *Annali*, 6, 11, 3. Gli inventari dimostrano che nel 1598 imperatori e «storie» erano già stati spaiati.

35 Le note di Strada: Monaco, Hauptstaatsarchiv, *Libri Antiquitatum*, 4852, f. 167; pubblicato in Verheyen, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings*, p. 64: «*Dodici* imperadori, sopradetti, a cavallo» (corsivo mio), citato da Verheyen come *Libri Antiquitatum*, vol. II. L'inventario del 1627: Luzio (a cura di), *Collezioni Gonzaga*, p. 269 («*Dieci* altri quadri dipintovi un Imperator per quadro a cavallo», corsivo mio). Gli *undici* dell'inventario delle proprietà di Carlo I: Millar (a cura di), *Inventories and Valuations*, p. 270. Un «singolo imperatore a cavallo», citato altrove negli inventari Gonzaga, anche se non attribuito a Giulio Romano (Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, p. 97; Morselli, a cura di, *Le collezioni Gonzaga*, p. 278, non è certo che aiuti a dirimere in parte la questione. E infine un'ultima complicazione è come debba essere calcolata qui la figura della Vittoria.

36 Vasari, *Vite* («i dodici ritratti degli imperatori che dipinse Tiziano»). Anche Strada (cfr. nota 35) parla di «dodici». Gli inventari differiscono fra loro: Millar (a cura di), *Inventories and Valuations*, p. 270, ne registra «dodici», ma una copia manoscritta ne cita «undici»: British Library, Harley MS 4898, f 502; l'inventario del 1627 di Mantova ne annota correttamente «undici» (Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, p. 139).

37 Hartt, *Giulio Romano*, pp. 170, 176-177.

38 Il Domiziano di Giulio Romano: Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, p. 90; Morselli (a cura di), *Le collezioni Gonzaga*, p. 268 («un altro dipinto analogo con la figura di un imperatore, per mano di Giulio Romano»). Il Domiziano di Fetti: Morselli, in Safarik (a cura di), *Domenico Fetti*, pp. 260, 264-265. Tutte le serie di copie includevano Domiziano, tanto fra le creazioni nuove quanto fra le copie delle copie; vedi fig. 5.10.

39 Giulio Cesare (Svetonio, *Giulio Cesare*, 7); Diemer et al. (a cura di), *Münchner Kunstkammer*, vol. II, n. 2632; Hartt, *Giulio Romano*, pp. 170, 174 (interpreta erroneamente la scena). Augusto (Svetonio, *Augusto*, 94); Hartt, *Giulio Romano*, pp. 171-172; Diemer et al. (a cura di), *Münchner*

Kunstkammer, vol. II, n. 2610, con un disegno preliminare di cui metà è nella Windsor Royal Library, metà nell'Albertina, a Vienna: Chambers e Martineau (a cura di), *Splendours*, p. 191.

40 In questo seguo Koering, *Le Prince*, p. 285. Arasse, *Décors*, pp. 249-250, nota 163, sostiene la stessa tesi riguardo agli otto imperatori del Mantegna nella «Camera picta».

41 Pocock, *Barbarism*, pp. 127-150.

42 Silver, *Marketing Maximilian*, spec. capp. II e III; Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, pp. 306-322.

43 Panvinio, *Fasti*. La pirateria: McCuaig, *Carlo Sigonio*, pp. 30-33; e, più favorevole verso Strada (il senso di «piratare» era allora più fluido di oggi; cfr. *supra*, cap. IV, nota 16): Bauer, *Invention of Papal History*, pp. 52-53; Jansen, *Jacopo Strada*, pp. 196-199. Altri tentativi di collegare la storia romana con quella moderna: Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, che comincia con Giano e termina con l'imperatore Corrado del Sacro romano impero, morto nel 918 d.C., e il progetto di Konrad Peutinger di pubblicare un compendio di imperatori da Giulio Cesare a Massimiliano stesso (Silver, *Marketing Maximilian*, pp. 77-78; Jecmen e Spira, *Imperial Augsburg*, pp. 49-51).

44 Federico come il modello di Augusto: Zeitz, *Tizian*, pp. 94-100. Ma vedi, per esempio, *RRC*, pp. 494, 529, con un Ottaviano barbuto, come nelle copie dell'*Augusto* di Tiziano.

45 Koering, *Le Prince*, pp. 273-282 (sulla consonanza); più conciso Hartt, *Giulio Romano*, pp. 178-179.

46 Ferrari (a cura di), *Collezioni Gonzaga*, p. 189 (il Camerino).

47 Bodart, *Tiziano*, documento 304; Zeitz, *Tizian*, documento 306.

48 Le circostanze e il contesto dell'acquisizione: Luzio, *La galleria dei Gonzaga*; Brotton, *Sale*, pp. 107-144; Anderson, *Flemish Merchant*.

49 La storia del «Logion Serato»: Furlotti e Rebecchini, *Art of Mantua*, pp. 236-240 (Shearman, *Early Italian Pictures*, p. 125, ritiene erroneamente che sia un altro nome del Camerino). La dispersione dei dipinti nelle varie ali del Palazzo Ducale: Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, pp. 89-90, 92, 97, 115; Morselli (a cura di), *Le collezioni Gonzaga*, pp. 268-269, 278, 295.

50 Anderson, *Flemish Merchant*, dipinge un quadro più sfumato di Nys. Il danno provocato dal mercurio: Wilson, *Nicholas Lanier*, pp. 130-131.

51 Quello che restava nel Settecento: Keysler, *Travels*, pp. 116-117. La bizzarra affermazione sulla distruzione dei dipinti: Richter (a cura di), *Lives*, p. 47 (responsabile delle note: «Mrs Jonathan Foster»). Non si può escludere che qualcuna delle «storie» di Giulio Romano non sia arrivata in Inghilterra, perché non sono tutte rintracciabili negli inventari della collezione di Carlo I.

52 I rimedi: R. Symonds, British Library, Egerton MS 1636, f. 30, citato in Wilson, *Nicholas Lanier*, p. 131. Il dipinto danneggiato: Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 174 (è elencato, fra gli altri quadri di Mantova danneggiati, come «estremamente rovinato dal mercurio»).

53 Il documento originale (The National Archive, Kew, Surrey, LC 5/132 f. 306) si trova online: http://jordaensvandyck.org/archive/warrant-to-pay-van-dyck-280-for-royal-portraits-15-july-1632.

54 Puget de la Serre, *Histoire* (pagine non numerate); il passo attinente è citato da Wilks, *Paying Special Attention*, pp. 158-159. Ancora una volta, i conti non tornano. Puget de la Serre sostiene che gli imperatori erano tutti insieme in un unico luogo, ma questo è chiaramente contraddetto da altre testimonianze, compresi gli inventari più o meno contemporanei.

55 Otone: Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 194; *Inventories and Valuations*, p. 66.

56 Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue* (contiene un inventario in appendice, ma non compilato da van der Doort).

57 Ercole e Carlo: Millar (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue*, pp. 226-227.

58 Le fonti dirette di questa immagine: Raatschen, *Van Dyck's «Charles I»*; Howarth, *Images of Rule*, pp. 141-145.

59 La ricostruzione della galleria è congetturale. Ma Wilks, *Paying Special Attention*, conferma, al di là di ogni ragionevole dubbio, l'articolazione di base e la posizione degli imperatori di Tiziano, al contrario di Howarth, *Images of Rule*, p. 141, il quale immagina che la serie si concluda con il ritratto di Carlo I.

60 I collegamenti fra l'approvazione divina rivendicata da Carlo e il ruolo di Ercole in questa galleria e altrove: Hennen, *«Karl zu Pferde»*, pp. 47, 83; Wilks, *Paying Special Attention*, pp. 159-160.

61 La cessione dei «beni del re»: Brotton, *Sale*, pp. 210-312; Haskell, *King's Pictures*, pp. 137-169.

62 La vendita e il destino successivo dei cavalieri: Shearman, *Early Italian Pictures*, pp. 123-124 (con informazioni simili sulle «storie» di Giulio Romano, alcune delle quali tornarono nella collezione reale, ma il dipinto di Otone fu poi perso di nuovo, pp. 125-126). La «campagna per la restituzione» in generale: Brotton, *Sale*, pp. 313-351; Haskell, *King's Pictures*, pp. 171-193.

63 Le complesse trattative: Brown e Elliott (a cura di), *Sale of the Century*, con alcuni documenti fondamentali tradotti e discussi da Brotton e McGrath, *Spanish Acquisition*.

64 La prima valutazione, più negativa: Brown e Elliott (a cura di), *Sale of the Century*, pp. 285-286, con ristampa di un memorandum dell'8 agosto 1651 in Archivio de la Casa de Alba, Caja 182-195: «I dodici imperatori dipinti da Tiziano ... sei dei quali sono in pessime condizioni. E quello dell'imperatore Vitellio è del tutto perduto». Il mutamento del punto di vista traspare in una lettera del 24 novembre 1651 conservata nello stesso archivio (Caja 182-176), tradotta in Brotton e McGrath, *Spanish Acquisition*, p. 13 (con l'originale spagnolo in Brown e Elliott, a cura di, *Sale of the Century*, p. 382).

65 La storia del palazzo: Brown e Elliott, *Palace for a King* (con rassegna dei dipinti commissionati per questa residenza, pp. 105-140); Barghahn, *Philip IV and the «Golden House»*, pp. 150, 401

(con ricostruzione dettagliata di come erano disposti i dipinti). Del Buen Retiro è rimasto poco; alcune delle stanze superstiti sono incluse nel complesso del Museo del Prado.

66 La configurazione della galleria: Bottineau, *L'Alcázar*, con l'inventario del 1686 (soprattutto pp. 150-151, per i Tiziano); Orso, *Philip IV*, pp. 144-153; Vázquez-Manassero, *Twelve Caesars' Representations*, spec. pp. 656-658.

67 Non esiste un elenco completo e accurato delle copie, ma di molte si trova un registro utile, con la documentazione essenziale, in Wethey, *Paintings of Titian*, pp. 237-240; Zimmer, *Aus den Sammlungen*, pp. 12-16, 26-27. Per le «facce» (alla lettera), vedi la serie di dodici copie di imperatori del tardo Cinquecento nella collezione del castello di Ambras in Austria, che riduce le figure di tre quarti di Tiziano alla «sola faccia»: Haag (a cura di), *«All'antica»*, pp. 214-217.

68 Lamo, *Discorso*, p. 77 («offrendo *tutti* i dodici ritratti al Marchese», corsivo mio), si sofferma anche sullo stile. Il lavoro di Campi e della sua famiglia allargata: *I Campi*.

69 Coulter, *Drawing Titian's «Caesars»* (visti un secolo e mezzo prima e parzialmente pubblicati in Morbio, *Notizie*). Ovviamente sono imparentati in qualche modo – anche se non è chiaro come – con una serie molto simile, ma sicuramente «squadrata» (per farne copie), di sei disegni di Tiziano, *Giulio Cesare*, *Claudio*, *Nerone*, *Galba*, *Otone* e *Vitellio*, che sono rimasti invenduti a un'asta presso Gros & Delettrez, Parigi, 18 maggio 2009, lotti A-C (attribuiti alla bottega di Giulio Romano).

70 Ferdinando e le collezioni spagnole: Lamo, *Discorso*, p. 78. I dipinti (perduti) per i rami minori della famiglia Gonzaga: Sartori, *La copia*. Una parte della documentazione si trova in Ronchini, *Bernardino Campi*, spec. pp. 71-72, anche se solleva alcuni dei soliti problemi (perché, per esempio, Ferrante II di Guastalla chiese a Campi di seguire il modello degli *Imperatori* di Sabbioneta, se veramente era stato Campi a dipingerli, il quale aveva comunque i suoi modelli?). Le teste di una serie superstite di imperatori dipinte da Campi e dai suoi aiutanti nel Palazzo Giardino di Sabbioneta richiamano sicuramente le fattezze di alcuni ritratti della serie tizianesca, ma con corpi molto diversi, e, a volte, il volto non corrisponde all'imperatore indicato nella didascalia (testa sbagliata su imperatore sbagliato) (Sartori, *La copia*, pp. 21-24).

71 Le diverse copie di Mantova: Rebecchini, *Private Collectors*, contiene inventari e testamenti locali, in cui sono elencati dipinti dei «dodici Cesari», a volte attribuiti esplicitamente a Tiziano (cfr. App. 4, I, 139; 4, II, 34; 6, II; 6, III, 11; 6, V, I; 6, V, 210; 6, VI, 1). Le testimonianze sulla serie commissionata a Pérez dal duca Guglielmo: Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, p. 89.

72 La serie commissionata da Massimiliano II: Zimmer, *Aus den Sammlungen*, pp. 20, 43-47. L'inventario Farnese: Jestaz, *L'inventaire*, vol. III, p. 132. Una possibile fonte cinquecentesca di questi dipinti: Robertson, *Artistic Patronage*, p. 370.

73 Questo è attestato in una lettera di Daniel Nys, 2 ottobre 1627 (pubblicata in Luzio, *La galleria dei Gonzaga*, p. 147), e in Anderson, *Flemish Merchant*, pp. 130-131. Nys riferisce che il duca

«vole mandare un pittore a posta per copiare li quadri della galleria», ma sostiene che a Venezia ci sono pittori bravi ai quali affidare il lavoro.

74 Il testo della lettera: Voltelini, *Urkunden und Regesten*, n. 9433 («porque ya tiene otros duplicados, que le embiaron de Roma»). Altre notizie sul contesto della collezione: Delaforce, *Collection of Antonio Pérez*, spec. p. 752.

75 Le copie della collezione d'Avalos: *I Campi*, p. 160, e *I tesori*, pp. 50-53. Quelle appartenenti a una collezione privata hanno una storia documentata a Mantova e si trovano nel Regno Unito dalla fine degli anni Settanta del Novecento. Sul rapporto fra la serie di copie del «Padovanino», registrata in un inventario del 1712 del Palazzo Ducale di Mantova, e le copie effettuate per i Gonzaga, quando i quadri erano a Venezia in attesa di spedizione, si possono soltanto fare congetture: Eidelberg e Rowlands, *The Dispersal*, pp. 214, 267, nota 53. Le repliche che ora stanno al posto degli originali nel Camerino non hanno niente a che vedere con questi, essendo state acquistate nel 1924 (cfr. *supra*, nota 11).

76 La storia della serie di Monaco è, prevedibilmente, insondabile. È noto che Strada si era fatto eseguire a Mantova le copie delle immagini principali del Camerino (oltre agli schizzi di Andreasi), ma doveva essere al corrente dell'esistenza di una serie di imperatori a Monaco, visto che, di tutta la serie degli imperatori, ordinò soltanto un Domiziano; probabilmente presumeva che la serie di Monaco comprendesse soltanto gli undici originali di Tiziano, ma si sbagliava, a quanto pare, perché l'inventario di Fickler (cfr. *supra*, nota 24) registra *due* Domiziano nella collezione di Monaco. La documentazione relativa su tutto questo e le complesse deduzioni che ne conseguono: Verheyen, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings*, p. 64 (e *supra*, nota 35); Diemer et al. (a cura di), *Münchner Kunstkammer*, vol. II, nn. 2682, 3212; Zimmer, *Aus den Sammlungen*, pp. 12-14.

77 Anche in questo caso ci sono sono infiniti rompicapo. Come osserva Zimmer, *Aus den Sammlungen*, pp. 19-20, la lettera pertinente (cfr. *supra*, nota 74) fa ritenere poco probabile che Rodolfo fosse davvero interessato all'acquisto dei Cesari di Pérez, ma perché mai li avrebbe presi in considerazione se ne aveva già ereditato una serie alla morte del padre nel 1576?

78 La carriera di Sadeler: Limouze, *Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker*; *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629)*. Le sue erano di gran lunga le incisioni più popolari degli imperatori di Tiziano, ma ce n'erano molte altre: per esempio, quelle di Balthasar Moncornet dei primi decenni del Seicento, quelle di Georg Augustus Wolfgang verso la fine del Seicento e quelle di Thomas Bakewell e Louis-Jacques Cathelin nel Settecento. Alcune di queste erano copie tratte da Sadeler, ma altre provenivano da differenti copie dipinte dei Tiziano. Il *Domiziano* di Sadeler, per esempio, non era basato su quello di Campi (un'altra chiara indicazione che Rodolfo non possedeva una serie di Campi; cfr. fig. 5.10). In una delle sue figure, Wolfgang segue il *Domiziano* di Campi, ma di nuovo un errore di identificazione lo trasforma in un *Tiberio* (cfr. British Museum Inv. 1950, 0211.189).

79 Vertue, *Vertue's Note Book*, p. 52. Il fatto che in Inghilterra le serie di Tiziano siano state collocate separatamente rende improbabile l'idea che siano state copiate come set.

80 Worsley, *The «Artisan Mannerist» Style*, pp. 91-92, scorge un nesso fra questi Cesari e gli interessi della famiglia in Italia; ma poiché discendono direttamente da Sadeler essi non implicano nessuna conoscenza né degli originali né dell'Italia (illustrazioni: www.artuk.org/visit/venues/english-heritage-bolsover-castle-3510).

81 Dettagli su questo libro: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/music-and-continental-books-manuscripts-l11402/lot.11.html. Sono molto grata a Bill Zachs per avermi informato che la rilegatura era stata commissionata da Robert Thornton (1759-1826) e che assomiglia per stile al lavoro di Roger Payne e di Henry Walther. Gli scudi: *Schatzkammer*, p. 282.

82 Fontane, *Effi Briest.*

83 Halsema-Kubes, *Bartholomeus Eggers keizers-*. In origine erano stati concepiti per un altro palazzo reale a Oranienburg; gli stessi modelli furono nuovamente usati per i quattro busti di piombo ora nel Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 5.15); «fantasie immaginative»: Fittschen, *Bildnisgalerie*, pp. 54-55.

84 «Daily Mail»: cfr. cap. II, nota 44. I cimeli moderni sono reperibili online, https://fineartamerica.com.

85 Crowe e Cavalcaselle, *Titian*, p. 424.

86 La citazione: Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe*, 14 («No a de aver ... Estatua, ni Pintura, que no cie en el pecho del Principe gloriosa emulación»), tradotto in inglese con il titolo *The Royal Politician*, pp. 15-16. Su queste teorie in rapporto alle immagini degli antichi imperatori nella monarchia spagnola: Vázquez-Manassero, *Twelve Caesars' Representations*, p. 658.

87 Agustín, *Diálogos*, pp. 18-19 (con particolare interesse per l'aspetto di Nerone, in quanto persecutore dei santi Pietro e Paolo).

88 Koering, *Le Prince*, pp. 155-160, afferma che la «storia» dipinta da Giulio Romano nel Camerino, in cui Giulio Cesare è ispirato dalla statua di Alessandro Magno, incarna l'intero principio della «esemplarità»; Bodart, *Tiziano*, p. 158; Maurer, *Gender, Space and Experience*, pp. 93-97 (sul più ampio contesto mantovano e di genere). Sugli «esempi» più in generale: Lyons, *Exemplum.*

VI. *Satira, sovversione e assassinio*

1 Il verdetto dell'Ottocento, «florid» (fiorito): *Visitor's Hand-book*, p. 46. Più negativo («colori sgargianti, disegno non buono e composizione insensata»): Dutton Cook, *Art in England*, p. 22, cita anche la battuta di Horace Walpole: sembrava quasi che l'artista «l'avesse reso brutto per principio».

2 Un giudizio favorevole su Verrio e il suo lavoro: Brett, *Antonio Verrio (c. 1636-1707)*; Johns, *Those Wilder Sorts of Painting*. Sui suoi interventi a Hampton Court in particolare: Dolman, *Antonio Verrio and the Royal Image*.

3 L'articolo apripista: Wind, *Julian the Apostate*; Dolman, *Antonio Verrio and the Royal Image*, pp. 22-24. Sull'imperatore Giuliano: Bowersock, *Julian*.

4 Bowersock, *Emperor Julian*; Relihan, *Late Arrivals*, pp. 114-116.

5 L'identificazione del tema: Wind, *Julian the Apostate*, pp. 127-128.

6 Un'interpretazione religioso-politica dettagliata: Wind, *Julian the Apostate*, pp. 129-132. Sul «saggio interattivo»: Dolman, *Antonio Verrio and the Royal Image*, p. 24.

7 La punizione di Bruto e Cassio: Dante, *Inferno*, XXXIV, 55-67. McLaughlin, *Empire, Eloquence*, è un'utile rassegna di punti di vista contrapposti su Cesare nel Rinascimento. Il dibattito fra Poggio e Guarino con i testi: Canfora (a cura di), *Controversia*; una traduzione in inglese di un estratto del libello di Poggio e di tutto il testo di Guarino, con un ulteriore dibattito, si trova in Mortimer, *Medieval and Early Modern Portrayals*, pp. 318-375.

8 Wyke, *Caesar in the USA*, p. 155.

9 De Bellaigue, *French Porcelain*, n. 305. Gli altri imperatori raffigurati sono Augusto, Traiano, Settimio Severo, Costantino (più i repubblicani Scipione e Pompeo; i greci Temistocle, Milziade, Pericle e Alessandro; e i nemici dei romani Annibale e Mitridate).

10 Antichi giudizi critici su Cesare: vedi *supra*, cap. II, nota 6. La scultura di Deare: Macsotay, *Struggle*.

11 Il soffitto è stato di recente discusso brevemente da Mauer, *Gender, Space and Experience*, pp. 113-115. L'antico aneddoto è raccontato per esempio in Plinio, *Storia naturale*, 7, 94; Dione, *Storia romana*, 41, 63, 5. Su questo tema nella letteratura antica in generale cfr. Howley, *Book-Burning*, pp. 221-222.

12 Plutarco, *Pompeo*, 80, cita l'orrore di Cesare davanti alla testa di Pompeo (ma scoppia in lacrime alla vista del suo anello-sigillo); Lucano, *Pharsalia*, 9, 1055-1056, è più cinico. La scena della testa di Pompeo, mostrata a Cesare, è raffigurata (con gradi diversi di disgusto) nei dipinti, nelle stampe e nella maiolica da, fra gli altri, Louis-Jean-François Lagrenée, Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo.

13 Martindale, *Triumphs* (sempre un classico); Campbell, *Mantegna's Triumph* e *Andrea Mantegna*, pp. 254-272 (interessato, alla pari di me, al senso del lato più oscuro di questi dipinti); Tosetti Grandi, *Trionfi*; Furlotti e Rebecchini, *«Rare and Unique in This World»*.

14 Martindale, *Triumphs*, pp. 117-118.

15 Il volto di Cesare ha subìto un restauro pesante, ma è molto simile a una copia che si trova a Vienna: Martindale, *Triumphs*, p. 157.

16 Un'analisi prudente di questa tradizione dello schiavo: Beard, *The Roman Triumph*, pp. 85-92.

17 Il tema dell'*invidia* nell'opera del Mantegna: Campbell, *Mantegna's Triumph*, p. 96 (illustra anche il disegno del sigillo personale del Mantegna: una testa plausibile di Cesare). Vickers, *Intended Setting*, coglie il punto della frase latina, ma arriva a conclusioni fantasiose.

18 Lo studio fondamentale su questi arazzi: Campbell, *New Light*, con Karafel, *Story*. Analisi delle serie di Cesare e di Abramo: Campbell, *Henry VIII*, pp. 277-297. Le relative annotazioni nell'inventario: Starkey (a cura di), *Inventory*, n. 11967 con tutte le dimensioni; Millar (a cura di), *Inventories and Valuations*, p. 158.

19 La storia, l'importanza e le fortune variabili degli arazzi: Campbell (a cura di), *Tapestry and the Renaissance*, pp. 3-11; Belozerskaya, *Luxury Arts*, pp. 89-133.

20 La storia degli avvistamenti: Campbell, *New Light*, pp. 2-3; «intessute negli arazzi sembrano vive»: Groos (a cura di), *Diary of Baron Waldstein*, p. 149. L'acquerello di Charles Wild è nella Royal Collection (RCIN 922151).

21 Uso l'espressione «gli *originali* di Enrico» perché è convinzione generale che egli sia stato il primo committente: non esiste nessuna testimonianza di qualche serie precedente alla sua.

22 Karafel, in Cleland (a cura di), *Grand Design*, nn. 61-62 (ma il soggetto della scena non è ben compreso; cfr. *infra*, pp. 240-241).

23 L'assassinio di Cesare: Williams (a cura di), *Thomas Platter's Travels*, p. 202; quello di Pompeo: Groos (a cura di), *Diary of Baron Waldstein*, p. 149.

24 Campbell, *New Light*, p. 37 (cita i relativi documenti nell'Archivio di Stato a Roma). Un'analisi recente dell'immagine di questo arazzo: Astington, *Stage and Picture*, pp. 31-33.

25 Svetonio, *Giulio Cesare*, 81 (senza il nome); Plutarco, *Giulio Cesare*, 65 (adattato da Shakespeare in *Giulio Cesare*, II, 3; III, 1).

26 Campbell, *New Light*, p. 35; Raes, *De Brusselse Julius Casar*, p. 12, lo definisce «moraleggiante». La didascalia completa sull'arazzo recita: «Datus libellus Cesari conjurationem continens / Quo non lecto venit in curia ibi in curuli sedentem / Senatus invasit tribusq et viginti vulneribus / Conodit sic ille qu terrarum orbem civili sanguine / Impleverat tandem ipse sanguine <*sic*> suo curiam implevit» («A Cesare fu dato un biglietto contenente [informazioni] sulla congiura. Egli non lo lesse ma entrò nel Senato; qui, seduto sulla sedia curule, il Senato lo attaccò e lo [uccise] con ventitré colpi. Così l'uomo che aveva riempito il mondo intero con il sangue dei suoi concittadini morì riempiendo il Senato con il suo sangue»). La scritta è quasi interamente tratta da Florio, *Epitome*, 2, 13, 94-95: «Libellus etiam Caesari datus ... Venit in curiam ... Ibi in curuli sedentem cum senatus invasit, tribusque et viginti vulneribus ... Sic ille, qui terrarum orbem civili sanguine impleverat, tandem ipse sanguine suo curiam implevit».

27 Le motivazioni tecniche su cui si basa il collegamento fra l'arazzo vaticano e la serie di Enrico VIII: Campbell, *New Light*, pp. 5-6, 10-12. Due pezzi successivi adattano lo stesso disegno: uno,

la cui attuale destinazione è ignota, fu messo all'asta il 2 dicembre 1988 da Drouot, a Parigi; l'altro si trova ora nel Musée National de la Renaissance (Francia), inv. D2014-1.1.

28 Plutarco, *Giulio Cesare*, 35; Lucano, *Pharsalia*, 3, 154-156, 165-168.

29 Il mio racconto, intenzionalmente semplificato, tralascia aneddoti secondari, complessità ed eventuali derivazioni. Cristina portò i suoi arazzi (ereditati dal prozio, Erik XIV, morto nel 1577) a Roma nel 1564 quando abdicò, e, alla sua morte, essi furono acquistati da Livio Odescalchi, che compilò l'inventario (ne ho consultato una copia nella Bibliotheca Hertziana di Roma). L'inventario di Alessandro Farnese: Bertini, *La Collection Farnèse*, pp. 134-135. Per chi desidera rintracciare altre versioni: una scena analoga (senza più i bordi e le scritte, e scambiata per una storia biblica) è stata venduta da Christie's a New York l'11 gennaio 1994, lotto 216; un'altra è citata in Barbier de Montault, *Inventaire*, un elenco di arazzi presenti a Roma (senza altre indicazioni sull'ubicazione) redatto alla fine dell'Ottocento, pp. 261-262, ma questo esempio (che non è venuto alla luce) ha una didascalia più breve: «Aurum putat Caesar» («Cesare pensa all'oro»); cfr. anche Raes, *De Brusselse Julius Casar*, pp. 86-87.

30 Forti Grazzini, *Catalogo*, pp. 124-126; Karafel, *Story*, pp. 256-258; la serie di Margherita di Parma, madre di Alessandro: Bertini, *La Collection Farnèse*, p. 128.

31 Sotheby's, New York, 17 ottobre 2000, lotto 117.

32 Secondo una leggenda popolare totalmente inventata, l'arazzo avrebbe potuto essere uno della serie originale di Enrico VIII (cfr., per esempio, «The Times», 26 dicembre 2016); ma non possono esserci dubbi, in parte sulla base del disegno dei bordi, che si tratti di una tessitura posteriore.

33 Svetonio, *Giulio Cesare*, 81; Plutarco, *Giulio Cesare*, 63; Shakespeare, *Giulio Cesare*, I, 2. L'ubicazione attuale dell'arazzo con la didascalia in cui si nomina Spurinna è ignota; per un'immagine, tratta dal catalogo di una vendita: Campbell, *New Light*, fig. 18.

34 Su questi aspetti tecnici della produzione di arazzi: Campbell, *New Light*. Il repertorio di scene documentate comprende: Cesare attraversa il Rubicone; Cesare fa irruzione nella tesoreria; Cesare marcia verso Brindisi; Cesare a cavallo con un prigioniero; Sacrificio di un toro; Spurinna predice il futuro (ma cfr. *infra*, pp. 235-237); La partenza della moglie di Pompeo allo scoppio della guerra (ma cfr. *infra*, pp. 238-240); Cesare lotta con un gigante (ma cfr. *infra*, p. 238); La battaglia di Farsalo; Pompeo e la moglie a bordo di una nave; L'assassinio di Pompeo; L'assassinio di Cesare.

35 Helen Wyld, che ha studiato, su incarico del National Trust, i discendenti seicenteschi di questa serie di arazzi del castello di Powis, è quasi arrivata alla conclusione che l'identificazione corrente non può essere corretta: www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1181080.1.

36 L'unico altro ciclo di immagini che mi risulta ispirato da Lucano è quello di Château d'Ancy-le-Franc (metà del Cinquecento), che però riguarda soltanto la battaglia di Farsalo vera e propria

(Usher, *Epic Arts*, pp. 60-73). Tuttavia, singole scene e personaggi della *Pharsalia*, in particolare Eritto (cfr. *infra*, pp. 235-357), figurano in altri dipinti.

37 Waldestein forse se ne è reso parzialmente conto, perché definisce la serie di Enrico VIII la «storia di Giulio Cesare *e di Pompeo*» (corsivo mio): Groos (a cura di), *Diary of Baron Waldstein*, p. 149.

38 Si legge: «Queritur ex saga quidnam de Caesare fi/ad. Medium marti bella cavere monet» («Si chiede alla strega che cosa accadrebbe a Cesare. Lei lo ammonisce a guardarsi dalla battaglia nel mezzo della guerra [?]»); l'altro: «Julius hic furiam fugitat furientem / cognoscens subito bestia quod fuerat» («Qui Giulio Cesare fugge dalla furia furente, comprendendo a un tratto che cosa era la bestia [?]»).

39 La «a» finale del nome potrebbe essere in parte la causa della confusione moderna, perché questa desinenza è spesso, *ma non sempre*, associata al genere femminile.

40 Lucano, *Pharsalia*, 6, 413-830.

41 Questo disegno compariva senza dubbio nella serie di arazzi di Alessandro Farnese: le prime tre parole di due delle varianti – «*Julius hic Caesar* gigantem interficit amplum» («*Qui Giulio Cesare* uccide un enorme gigante») – sono usate per identificare uno degli arazzi Farnese (Bertini, *La Collection Farnèse*, p. 135). A questo disegno si riferisce forse anche il titolo *The War in Germany* in un inventario della serie di papa Giulio II.

42 Lucano, *Pharsalia*, 6, 140-262 (citazione verso 148); Svetonio, *Giulio Cesare*, 68, riporta questo specifico dettaglio macabro.

43 Lucano, *Pharsalia* 3, 114-168; 1, 183-227; 8, 536-691.

44 L'arazzo con la didascalia giusta è stato venduto a un'asta da Drouot Richelieu, Parigi, 18 ottobre 1993; ubicazione attuale ignota (illustrato da Campbell, *New Light*, fig. 9). Campbell è talmente convinto che si tratti di Cesare e della moglie che tenta di forzare il senso («Castra petit Magnus maerens Cornelia Lesbum»), sostenendo che sia Pompeo sia Cesare avevano una moglie di nome Cornelia (ma la Cornelia di Cesare era morta molto prima della guerra civile) e che entrambi potevano essere chiamati «Grande» o «Magnus» (questo era l'attributo comune di Pompeo). La sigla SPQR è visibile in una versione del castello di Powis. L'analisi di Wyld sull'argomento – reperibile online, www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1181080.4 – è in linea di massima corretta.

45 L'arazzo si trova nella collezione della cattedrale di Lisbona (illustrato da Campbell in *New Light*, fig. 6). La dicitura sulla scena di «Spurinna» con il riferimento alla «strega» (vedi *supra*, nota 38) potrebbe anche esprimere l'identificazione corretta di Eritto.

46 Interpretazioni medievali: Spiegel, *Romancing the Past*, pp. 152-202; Menegaldo, *César*, dice chiaramente che «la lettura medievale» non era tutta favorevole a Cesare. Sulle interpretazioni

politiche rinascimentali e successive: Hardie, *Lucan in the English Renaissance*; Paleit, *War, Liberty and Caesar*.

47 Campbell, *Henry VIII*, pp. 278-280.

48 La carriera di van der Straet: Baroni e Sellink (a cura di), *Stradanus*. Il latino dei versi è leggermente migliore di quello sotto i *Cesari* di Sadeler (su Augusto: «cum ... teque audes conferre Deo, te Livia sortis / dicitur humanae misto admonuisse veneno») (cfr. traduzione nel testo).

49 Il Banchetto: Svetonio, *Augusto*, 70. I fichi avvelenati: Dione, *Storia romana*, 54, 30. I giochi con le mosche di Domiziano: Svetonio, *Domiziano*, 3. Ci sono sufficienti somiglianze marcate fra alcune di queste scene nelle stampe e quelle sulle *Tazze* Aldobrandini per suggerire che le stampe potrebbero essere state una delle fonti del disegnatore delle *tazze* (Siemon, *Renaissance Intellectual Culture*, pp. 70-74). Se fosse così, significherebbe che elementi visivi quasi identici potevano essere usati per costruire un'immagine di impostazione ideologica completamente diversa.

50 Queste serie imperiali: Jaffé, *Rubens's Roman Emperors*; Jonckheere, *Portraits*, pp. 84-115.

51 McGrath, *«Not Even a Fly»*; Jonckheere, *Portraits*, pp. 125-227. Quasi altrettanto irriverente è il disegno del Parmigianino di Nerone con un enorme pene (come il dio Apollo, secondo una moneta romana): Ekserdjian, *Parmigianino*, p. 20.

52 Svetonio, *Vespasiano*, 4; *Domiziano*, 3.

53 La gerarchia ortodossa dei generi fu stabilita alla fine del Seicento dal teorico dell'arte André Felibien. L'idea dell'*exemplum virtutis* in questo contesto e la vicenda complessa e contestata della «pittura storica»: Green e Seddon (a cura di), *History Painting Reassessed*; Bann, *Questions of Genre* (e *infra*, nota 73).

54 Thackeray, *Paris Sketch Book*, pp. 56-84 («On the French School of Painting»).

55 Il titolo completo è *Siècle d'Auguste: Naissance de N.-S. Jésus-Christ*. Il dipinto nel contesto di altre opere di Gérôme: House, *History without Values*; *Gérôme*, pp. 70-73 (discute un dipinto preliminare più piccolo ora al Getty Museum). I dubbi: Gautier, *Beaux-Arts*, pp. 217-229. Esisteva una lunga storia artistica e letteraria sulle connessioni fra l'età di Augusto e la nascita di Gesù. Una parte dell'ispirazione di Gérôme proveniva però dalle opere più recenti del teologo seicentesco Jacques-Bénigne Bossuet: Miller, *Gérôme*, pp. 109-111; *Gérôme*, pp. 70-72.

56 La storia e l'accoglienza di questi dipinti: Seznec, *Diderot*, e Rickert, *Herrscherbild*, pp. 129-132. I commenti di Diderot: Diderot, *Œuvres complètes*, p. 239. Un quarto dipinto, con l'imperatore Tito, fu commissionato, ma non vide mai la luce.

57 Il dipinto è ancora molto discusso, anche se non altrettanto ammirato: Weir, *Decadence*, pp. 35-37 (utile introduzione); Fried, *Thomas Couture*; Boime, *Thomas Couture*, pp. 131-138 (resoconto

completo della storia del dipinto). Il paragone con un sermone e la raccomandazione per le scuole: Ruckstull, *Great Ethical Work of Art*, pp. 534-535.

58 Un'allusione a volte contestata quando si interpreta questa figura (la cui «vera» o intenzionale identità è, come al solito, ignota) semplicemente come una critica al repubblicano «Bruto»; cfr., per esempio, «Le Constitutionnel», 23 marzo 1847, p. 1.

59 Le opinioni politiche di Couture e il suo messaggio rivolto ai contemporanei sono temi ancora controversi. Si confronti, per esempio, Boime, *Thomas Couture*, pp. 183-187, e Fried, *Manet's Modernism*, pp. 112-123. Gli effetti del quadro superarono i confini francesi (cfr. «Daily News», 6 aprile 1847, p. 3: «una vibrata protesta contro le tendenze materialistiche odierne»).

60 «Les Guêpes», 22 (marzo 1847), pp. 22-23; Mainardi, *Art and Politics*, p. 80, registra l'attacco al dipinto di Luigi Napoleone nel 1855, perché raffigura il popolo francese come i «romani della decadenza».

61 La poesia di George Olivier: «Journal des Artistes», 1847, p. 201 («Gloire au seul Vitellius César»).

62 Al Salon, che – in modo alquanto appropriato – si teneva al Louvre, *La Decadenza* prese temporaneamente il posto delle *Nozze di Cana* (Gautier, *Salon*, p. 9) di Veronese; i nessi con Veronese furono colti da Thoré, *Salon*, p. 415; dal «Constitutionnel», 23 marzo 1847, p. 1; dall'«Artiste», novembre/dicembre 1846-gennaio/febbraio 1847, p. 240 («Nous avons enfin notre Paul Veronese»), e da altri.

63 Pougetoux, *Georges Rouget*, pp. 27-28, 123 (nel contesto più generale del lavoro dell'artista); *Rome*, *Romains*, pp. 38-39. Il suo *Vitellio* fu satirizzato anche in «Les Guêpes», 22 (marzo 1847), p. 26, con l'imperatore trasformato in un allegro personaggio dei fumetti.

64 Commenti contemporanei: «S...», *Iconoclaste*, pp. 6-7 («Trois têtes, et s'est fait»); Jean-Pierre Thénot, in «Écho de la littérature et des beaux-arts», 1848, p. 130.

65 Breve introduzione al concorso: Boime, *Prix de Rome*, e Grunchec, *The Grand Prix de Rome*, pp. 23-28. Un'esposizione più completa: Grunchec, *Le Grand Prix de Peinture*, pp. 55-121.

66 Grunchec, *Le Grand Prix de Peinture*, pp. 254-256, documenta la competizione di quell'anno e illustra le prove presentate.

67 Delécluze scrisse nel «Journal des débats», 23 settembre 1847, p. 3. Le analisi di altri critici: «Journal des artistes», 1847; «Le Constitutionnel», 29 settembre 1847, p. 3 (Théophile Thoré).

68 I soggetti «scartati» erano una storia biblica e un episodio della vita del drammaturgo greco Sofocle (Grunchec, *Le Grand Prix de Peinture*, p. 255).

69 Bonnet et al., *Devenir peintre*, p. 90.

70 Çakmak, *Salon of 1859* (descrive anche un dipinto di Gérôme andato perduto, dominato dal corpo del dittatore morto avvolto nel sudario); Lübbren, *Crime*, *Time*; *Gérôme*, pp. 122-125. La scenografia: Ripley, *Julius Caesar*, pp. 123-125, 185.

71 *Rome, Romains*, pp. 74-75; *Jean-Paul Laurens*, pp. 78-79 (nel contesto della sua carriera). Versioni differenti delle voci che correvano nell'antichità: Tacito, *Annali*, 6, 50; Svetonio, *Caligola*, 12.

72 Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, 19, 162-66; Svetonio, *Claudio*, 10; Dione, *Storia romana*, 60, 1.

73 Una buona introduzione alla sua carriera: Prettejohn et al. (a cura di), *Sir Lawrence Alma-Tadema*; Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*. Gli anatemi di Fry: «The Nation», 18 gennaio 1913 (ristampato in Reed, a cura di, *Roger Fry Reader*, pp. 147-149). Alcune complessità del ruolo di Alma-Tadema nella «pittura storica»: Prettejohn, *Recreating Rome*.

74 In contrasto con il giudizio di Fry, uno dei temi di Zimmern in *Alma Tadema* è proprio la *difficoltà* di alcuni dei suoi dipinti.

75 Questa versione e le altre: Prettejohn et al. (a cura di), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, pp. 37, 61-63. *Chronicle*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», mette a confronto il personaggio della guardia pretoriana in tutti e tre i quadri. Una versione anche più agghiacciante della scena è Jean-Paul Raphaël Sinibaldi, in *Claudius Named Emperor*, discussa in *Rome, Romains*, pp. 76-77.

76 In *Notes*, per esempio, Ruskin definisce il pittore un «repubblicano moderno», pur deplorando la banalità del soggetto.

77 Postnikova, *Historismus*; Marcos, *Vom Monster*, p. 366.

78 Svetonio, *Nerone*, 47-50.

79 Plinio, *Storia naturale*, 34, 84 (ringrazio Federica Rossi per avermelo ricordato).

80 Mamontova, *Vasily Sergeevich Smirnov*, p. 245.

VII. *La moglie di Cesare... al di sopra di ogni sospetto?*

1 Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, p. 34 (ma il dipinto non è uno dei più discussi negli studi su questo pittore).

2 Tacito, *Annali*, 2, 53-83; Svetonio, *Caligola*, 1-7. La carriera di Agrippina: Shotter, *Agrippina the Elder*.

3 Griffin e Griffin, *Show Us You Care*.

4 Gli eventi che conducono alla morte di Agrippina: Tacito, *Annali*, 4, 52-54; 6, 25-26; Svetonio, *Tiberio*, 53. Il recupero delle ceneri effettuato da Caligola: Svetonio, *Caligola*, 15; *CIL*, 6, p. 886. Il cippo e il suo utilizzo come misura per il grano: Esch, *On the Reuse*, pp. 22-24.

5 Opinioni divergenti sull'identificazione: Lyttleton, in Chambers e Martineau (a cura di), *Splendours*, p. 170. La contesa fra il Mantegna e Isabella: Christiansen, *Genius of Andrea Mantegna*, p. 6.

6 «*Romana princeps*» (equivalente femminile di *princeps*): *Consolatio ad Liviam*, 356, analizzata da Purcell, *Livia* («iperbole assurda», p. 78). La carriera di Livia: Barrett, *Livia* (pp. 307-308 sul nome).

7 Così afferma Dione, *Storia romana*, 53, 19.

8 Una discussione più ampia di questi temi: Duindam, *Dynasties*, pp. 87-155.

9 Plutarco, *Giulio Cesare*, 10.

10 Tatum, *Patrician Tribune*, pp. 62-86.

11 I fichi avvelenati: fig. 6.14 (la frase sui fichi in *Io, Claudio* è stata un'invenzione dello sceneggiatore e non ha niente a che vedere con l'originale di Robert Graves). La scena affettuosa davanti al letto di morte: Svetonio, *Augusto*, 99.

12 L'inizio di questa tradizione (e i suoi non frequenti precedenti repubblicani, in particolare la famosa statua *Cornelia, madre dei Gracchi*): Flory, *Livia*. Rassegne utili di ritratti femminili (famiglie imperiali ed élite): Wood, *Imperial Women*; Fejfer, *Roman Portraits*, pp. 331-369; Hekster, *Emperors and Ancestors*, pp. 111-159. Ritrattistica femminile nella Grecia orientale: Dillon, *Female Portrait Statue*.

13 Immagini su monete di Livia: Harvey, *Julia Augusta*, con un'analisi un poco più ampia delle donne sulle monete imperiali.

14 Bartman, *Portraits of Livia*, pp. 88-90 (il saggio passa in rassegna tutti i suoi ritratti noti o presunti tali). Persino su un monumento così ben contestualizzato come l'Altare della Pace, restano delle incertezze sull'identità di diversi personaggi femminili della famiglia imperiale: Rose, *Dynastic Commemoration*, pp. 103-104.

15 L'intero gruppo di diciassette statue imperiali di periodi diversi: Rose, *Dynastic Commemoration*, pp. 121-126.

16 Un tentativo sistematico di analisi così minuta: Winkes, *Livia, Octavia, Iulia*.

17 Fejfer, *Roman Portraits*, pp. 339-340, 351-357.

18 Wood, *Subject and Artist*; Smith, *Roman Portraits*, pp. 214-215.

19 Il cammeo e le varie identificazioni: Wood, *Messalina*, pp. 230-231; Ginsburg, *Representing Agrippina*, pp. 136-138; entrambi seguono la linea che vede Agrippina nella figura centrale e la «dea Roma» nel «bambino» a sinistra, che forse (ma anche no) era anch'esso in origine in una cornucopia; Boschung, *Bildnistypen*, p. 72. Il collegamento con Rubens: Meulen, *Rubens Copies*, pp. 139, 191, 197 e 199; McGrath, *Rubens's Infant-Cornucopia*, p. 317.

20 Tacito, *Annali*, 13, 16-17.

21 Beard, North e Price, *Religions of Rome*, pp. 206-210, 348-363; cfr. *supra*, pp. 200-201.

22 Wood, *Messalina*, spec. pp. 219-230 (anche con identificazioni alternative); Smith, *Polis and Personification*, pp. 110-112 (per il modello greco).

23 Smith, *Imperial Reliefs*, pp. 127-132, per questo pannello; Smith, *Marble Reliefs*, pp. 74-78, per quest'altro pannello, in cui identifica nella figura divina la dea della «Buona Fortuna», ma con le stesse implicazioni generali. Cerere: Ginsburg, *Representing Agrippina*, pp. 131-132.

24 Nonostante lavori importanti sull'ideologia di genere in queste statue e negli attributi divini (per esempio Davies, *Portrait Statues*), i problemi dell'equivalenza fra imperatrice e divinità sono spesso oscurati dalla focalizzazione sulla tipologia (per le donne imperiali e per tutte le altre): «tipo-Cerere», «tipo-Pudicizia» e così via. Questa tipologia nella prassi: Davies, *Honorific vs Funerary*; Fejfer, *Statues of Roman Women*.

25 Il titolo di questo paragrafo è preso, adattandolo, da Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, New York, 1975.

26 Zimmer, *Aus den Sammlungen*, spec. pp. 8-10, 19 sugli originali di Mantova, in cui si ipotizza che, in mancanza di testimonianze successive, essi siano stati probabilmente distrutti durante il sacco della città nel 1630 oppure che fossero già altrove; pp. 21-22 sulla questione se le stampe di Sadeler siano basate sugli originali forse finiti a Praga oppure su copie commissionate da Rodolfo II; pp. 29-30 sulle fonti e l'influenza delle imperatrici. La vecchia ortodossia (Wethey, *Paintings of Titian*, pp. 236-237), secondo cui erano un'invenzione di Sadeler, è sicuramente errata. Alcuni documenti fondamentali d'archivio sulle «imperatrici»: Venturini, *Le collezioni Gonzaga*, pp. 46-50 (con documenti: pp. 303, 306-307, 310, 314).

27 Testo completo in Appendice.

28 Potrebbero esserci anche altri esempi di confusione qui. Dalle parole iniziali di Pompea («Io sono quella nata per essere il pegno d'amore di mio padre e di mio marito») si direbbe che lo scrittore abbia in mente la figlia di Cesare, Giulia, sposata con Pompeo, che pare sia stata fino alla morte un fattore importante nel conservare la pace fra i due uomini.

29 Il ruolo dei vuoti in Fulvio: Kellen, *Exemplary Metals*, pp. 285-287; Orgel, *Spectacular Performances*, pp. 173-179, sul ruolo avuto come «riempivuoto» di un'immagine di Claudio al posto di Cossuzia nell'edizione Lyons del libro del 1524.

30 Giovenale, *Satire*, 6, 122-123 («papillis ... auratis»).

31 Warren, *Art Nouveau*, p. 133 (anche se immagina che Messalina sia l'unico bersaglio delle «allusioni sessuali»). Il quadro, oltre a quello di *Messalina and Her Companion*, ha anche un altro titolo – *Messalina Returning Home* –, ma non è chiaro che cosa intendesse l'autore.

32 La stampa è intitolata *The Injured Count... S* (ca. 1786); Clark, *Scandal*, pp. 68-69.

33 Redford, *Dilettanti*, pp. 135-136.

34 L'espressione «erbacce» è un adattamento di Tacito, *Annali*, 11, 32 («purgamenta hortorum»). Anche i dipinti «storico-sadici» di Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) presentano scene altrettanto macabre della morte dell'imperatore Vitellio, di Giulio Cesare, della mitica

Andromaca, del re assiro Sardanapalo e di altri (discusse di recente da Sérié in *Theatricality*, pp. 167-172).

35 Elio Donato, *La vita di Virgilio*, 32, che potrebbe essere basata sulla *Vita* di Virgilio di Svetonio, perduta.

36 Roworth, *Angelica Kauffmann's Place*; Horejsi, *Novel Cleopatras*, pp. 154-155 (nel contesto delle rappresentazioni romanzate di Ottavia). Anche il marito della Kauffmann, Antonio Zucchi, ha dipinto una versione della stessa scena, ora presso Nostell Priory, Yorkshire.

37 Condon et al. (a cura di), *Ingres*, pp. 52-59, 160-166; Siegfried, *Ingres*, pp. 54-64 (in parte una rielaborazione del suo *Ingres Reading*, pp. 666-672). L'ultima versione, del 1864: Cohn, *Introduction*, pp. 28-30, www.christies.com/features/Deconstructed-Ingres-Virgil-reading-from-the-Aeneid-9121-1.aspx.

38 La carriera di Agrippina maggiore: *supra*, nota 2. Agrippina minore: Barrett, *Agrippina* (una semplice biografia); Ginsburg, *Representing Agrippina* (focalizzato sulle raffigurazioni fortemente connotate, ideologiche, della donna).

39 «È un modo molto comodo quello di attribuire il nome Agrippina a ogni statua femminile romana di cui non si riescono a individuare il personaggio o il titolo», in «Critical Review», 27 (1799), p. 558.

40 Prown, *Benjamin West*, pp. 38-41; Smith, *Nation Made Real*, pp. 143-145. Da un'angolatura diversa: Nemerov, *Ashes of Germanicus*. L'argomento è trattato in un eccellente intervento online di John Walsh per la Yale University Art Gallery: www.youtube.com/watch?v=qAR5YJyawSA. La versione più ridotta della scena dello stesso West a Filadelfia: Staley, *Landing of Agrippina*.

41 Liversidge, *Representing Rome*, pp. 83-86; www.tate.org.uk/art/artworks/turner-ancient-rome-agrippina-landing-with-the-ashes-of-germanicus-n00523.

42 Harris, *Seventeenth-Century Art*, pp. 274-275; Pierre Rosenberg, in *Nicolas Poussin*, pp. 156-159; Dempsey, *Nicolas Poussin*.

43 Il vincitore fu Louis-Simon Boizot: Rosenblum, *Transformations*, pp. 31-32 (riflessioni sull'influenza della versione di Poussin).

44 Hicks, *Roman Matron*, pp. 45-47.

45 Tacito, *Annali*, 14, 1-12 (con la richiesta di colpirla al ventre); Svetonio, *Nerone*, 34; Dione, *Storia romana*, 61, 11-14.

46 Prettejohn, *Recreating Rome*, pp. 60-61.

47 *Roman de la Rose*, vv. 6164-6176, discusso in dettaglio da Raimondi, *Lectio Boethiana*, pp. 71-77; *Il racconto del monaco*, in *I racconti di Canterbury*, vv. 3669-3684. La complessa tradizione e le tante forme scritte e visive della Vendetta: Weigert, *French Visual Culture*, pp. 161-188 (con

citazione delle didascalie per la messinscena, p. 251, nota 30). Il ruolo di Nerone nel Medioevo francese in generale: Cropp, *Nero, Emperor and Tyrant*.

48 Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, pp. 347-348.

49 La recita di Nerone nel ruolo di Canace: Svetonio, *Nerone*, 21. La sua reincarnazione: Plutarco, *De sera numinis vindicta*, 367. Discussione: Frazer, *Nero*; Champlin, *Nerone*.

50 I dettagli tecnici del bassorilievo di Washington (inclusi argomenti a favore della successiva inclusione di Germanico): Wheelock, *Flemish Paintings*, p. 160. Alcuni dibattiti sulla qualità: Wagenberg-Ter Hoeven, *Matter of Mistaken Identity*, p. 116.

51 Tanto per aumentare la complessità, sono sorti dubbi se quello che ora è chiamato il «Cammeo Gonzaga» sia davvero quello appartenuto ai Gonzaga e ammirato da Rubens: de Grummond, *Real Gonzaga Cameo*. Le diverse proposte: Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen*, pp. 62-65.

52 Nell'ambito della tradizione «confronto e contrasto», de Grummond (*Rubens and the Antique Coins*, pp. 205-226) tenta di collegare altri cammei e gemme identificate come «Germanico» con questa immagine, con tutti i soliti rischi.

53 Il catalogo (1791) della vendita della collezione Lebrun: de Grummond, *Rubens and the Antique Coins*, p. 206.

54 Wheelock, *Flemish Paintings*, pp. 160, 165, nota 3.

55 Wheelock, *Flemish Paintings*, p. 162, è un buon esempio delle varie contorsioni: Rubens, egli sostiene, non avrebbe dato a Tiberio un aspetto così idealizzante, ed è «improbabile» che l'avrebbe raffigurato insieme alla prima moglie. Analogamente: Wagenberg-Ter Hoeven, *Matter of Mistaken Identity*.

56 Svetonio, *Tiberio*, 7.

VIII. *Postfazione*

1 Pasquinelli, *La galleria*.

2 Sadleir (a cura di), *Irish Peer*, pp. 126-127, un racconto basato interamente sulle lettere ai familiari. A proposito delle imperatrici, la lettera prosegue dicendo che il loro rapporto con gli imperatori è «come un tête-à-tête in una rivista», con riferimento a un articolo pettegolo (o scurrile) in «*Town and Country Magazine*» di fine Settecento, che presentava un dialogo immaginario fra un uomo e una donna (Mitchell, *The Tête-à-Têtes*).

3 La carriera di Lewis: Bearden e Henderson, *African-American Artists*, pp. 54-77; Buick, *Child of the Fire*, pp. 186-207, su questa e altre Cleopatre. La morte di Cleopatra: Woods, *An African Queen*; Nelson, *Color of Stone*, pp. 159-178; Gold, *The Death of Cleopatra*. *Il giovane Ottaviano* ha suscitato pochi commenti, ma vedi http://americanart.si.edu/artwork/young-octavian-14633. La riscoperta della tomba di Lewis: https://hyperallergic.com/434881/edmonia-lewis-grave/.

4 Recensioni delle identità e delle date contestate: Pollini, *The Portraiture*, pp. 45-53, 96; Lorenz, *Die römische Porträtforschung*. L'attribuzione a Canova: Mingazzini, *Datazione del ritratto*. La provenienza da Ostia: Bignamini, *I marmi Fagan*, pp. 369-370.

5 Un esempio è la statua del 1994, a Santa Ana, in California, di Khalil Bendib del palestinese-americano Alex Odeh morto assassinato. Non è immediatamente chiaro se Odeh indossi una veste araba o una toga romana, ma nella corrispondenza con me l'autore ha parlato di una toga.

6 L'attrazione di Dalí per Traiano: King, *Ten Recipes*, www.wnyc.org/story/salvador-dali-four-conversations.

7 https://collections.vam.ac.uk/item/092994/the-emperor-vitellius-sculpture-rosso-medardo. Versioni successive del testo online sostituiscono stranamente «fluida» con «lucida».

8 Rosenthal, *Anselm Kiefer*, p. 60 (citazione p. 17, da un'intervista del giugno 1980, in «Art: Das Kunstmagazin»); Saltzman, *Anselm Kiefer*, pp. 63-64.

9 Wyke, *Projecting the Past* (tuttora il saggio fondamentale); Joshel et al. (a cura di), *Imperial Projections*.

10 Landau (a cura di), *Gladiator* (su Gérôme, pp. 22-26 e 49); Winkler (a cura di), *Gladiator.*

11 Elliott, *Address*, *Appendix*, p. 59.

BIBLIOGRAFIA

Tutti i testi antichi citati in questo libro sono disponibili nel greco e nel latino originale, con traduzioni in inglese, nella Loeb Classical Library (Cambridge, MA), eccetto Sesto Aurelio Vittore, *De Caesaribus*, che è reperibile in Franz Pichlmayr e Ronald Gründel, *Sexti Aurelii Victoris Liber de Caesaribus*, Leipzig, 1961, e nella traduzione inglese di H.W. Bird, *Liber de Caesaribus of Sextus Aurelius Victor*, Liverpool, 1994. Il testo Loeb di Elio Donato, *Life of Virgi*, è pubblicato insieme a Svetonio, *Lives of the Poets* (*De poetis*); in italiano: *La vita di Virgilio*, in Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, a cura di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 837-844. Molte di queste opere sono consultabili online nella lingua originale e traduzione inglese. Due siti particolarmente utili sono: www.perseus.tufts.edu e http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/home.html.

Per i testi medievali: Chaucer, *The Monk's Tale*, è citato dall'edizione Walter W. Skeat (a cura di), *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, II ed., Oxford, 1900, vol. IV; in italiano: *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, Milano, Mondadori, 1986; *Roman de la Rose*, in Félix Lecoy (a cura di), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, 3 voll., Paris, 1965-1970; traduzione inglese: Francis Horgan, *The Romance of the Rose*, Oxford, 1999; Dante, *Inferno*, in *Dante Alighieri, La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Le Lettere, 1966-1967; la *Cronografia* di Giovanni Malala si trova in Johannes Thurn (a cura di), *Ioannis Malalae Chronographia*, Berlin-New York, 2000; traduzione inglese: *The Chronicle of John Malalas*, a cura di Elizabeth Jeffreys et al., Melbourne, 1986. Parti importanti della *Storia* di Giovanni Zonara, scritta nel XII secolo ma basata perlopiù su autori

precedenti, sono state tradotte da Thomas M. Banchich e Eugene N. Lane (Abingdon-New York, 2009).

Raccolte di antichi documenti, iscrizioni e monete citate:

BMCRE: Harold B. Mattingly (a cura di), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London, 1923-1962.

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlino (dal 1863). Online: https://cil.bbaw.de e https://arachne-uni-koeln.de/drupal/?q=n/node/291.

POxy: *The Oxyrhyncus Papyri*, Londra (dal 1898). Online: www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/ees/ees.html.

RPC: *Roman Provincial Coinage*, Londra-Parigi (dal 1992). Online: https//rpc.ashmus.ox.ac.uk.

RRC: Michael H. Crawford (a cura di), *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1974. Online: http://numismatics.org.crro.

Versioni digitali delle riviste e dei giornali citati sono disponibili online: www.gale.com/primary-sources/historical-newspaper (su abbonamento) e https://gallica.bnf.fr (per le pubblicazioni in francese). L'*Oxford English Dictionary* è disponibile online: www.oed.com (su abbonamento).

Acquisitions/1992, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 21 (1993), pp. 101-163.

Addison, Joseph, *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals*, London, 1726.

Agustín, Antonio, *Diálogos de medallas, inscriciones y otras antiguedades*, Tarragona, 1587.

Albertoni, Margherita, *Le statue di Giulio Cesare e del Navarca*, in «Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 95, 1 (1993), pp. 175-183.

Alcorn, Ellenor e Timothy Schroder, *The Nineteenth- and Twentieth-Century History of the «Tazze»*, in Julia Siemon (a cura di), *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, New Haven (CT)-London, 2017, pp. 148-157.

Aldrovandi, Ulisse, *Delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case, si veggono*, in Lucio Mauro, *Le antichità della città di*

Roma, Venezia, 1556, pp. 115-316.

Alexander, Jonathan J.G. (a cura di), *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1550*, catalogo della mostra, London, 1994.

Alföldi, Andreas, *Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern, Laureae Aquincenses memoriae Valentini Kuzsinszky dicatae, Dissert. Pannon.*, 10 (1938), pp. 312-341.

Allan, Scott e Mary Morton (a cura di), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles (CA), 2010.

Anderson, Christina M., *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven (CT)-London, 2015.

Ando, Clifford, *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*, Berkeley-Los Angeles (CA), 2000.

–, *Imperial Rome, AD 193-284*, Edinburgh, 2012.

Andrén, Arvid, *Greek and Roman Marbles in the Carl Milles Collection*, in «Opuscula Romana», 23 (1965), pp. 75-117.

Andrews, C. Bruyn (a cura di), *The Torrington Diaries: Containing the Tours through England and Wales of the Hon. John Byng (later Fifth Viscount Torrington) between the years 1781 and 1794*, vol. III, London, 1936.

Angelicoussis, Elizabeth, *Walpole's Roman Legion: Antique Sculpture at Houghton Hall*, in «Apollo», febbraio 2009, pp. 24-31.

Arasse, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, 2009.

Arata, Francesco Paolo, *La nascita del Museo Capitolino*, in Maria Elisa Tittoni (a cura di), *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di storia urbana a Roma*, Pisa, ETS, 1996, pp. 75-81.

Aretino, Pietro, *La humanità di Christo*, Venezia, 1535, 3 voll., citazione tratta da Giulio Ferroni (a cura di), *Pietro Aretino*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002.

Ascoli, Albert, R., *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, 2011.

Ashmole, Bernard, *Forgeries of Ancient Sculpture, Creation and Detection*, Oxford, 1961.

Astington, John H., *Stage and Picture in the English Renaissance: The Mirror up to Nature*, Cambridge, 2017.

Attwood, Philip, *Italian Medals c. 1530-1600*, 2 voll., London, 2003.

Ayres, Linda (a cura di), *Harvard Divided*, Cambridge (MA), 1976.

Ayres, Philip, *Classical Culture and the Idea of Rome in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1997.

Bacci, Francesca Maria, *Ritratti di imperatori nella scultura italiana del Quattrocento*, in Antonella Nesi (a cura di), *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel museo Stefano Bardini*, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 21-97.

–, *Catalogo*, in Antonella Nesi (a cura di), *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel museo Stefano Bardini*, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 158-189.

Baglione, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642.

Bailey, Stephen, *Metamorphoses of the Grimani «Vitellius»*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 5 (1977), pp. 105-122.

–, *Metamorphoses of the Grimani «Vitellius»: Addenda and Corrigenda*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 8 (1980), pp. 207-208.

Baker, Malcolm, *«A Sort of Corporate Company»: Approaching the Portrait Bust in Its Setting*, in Penelope Curtis et al., *Return to Life: A New Look at the Portrait Bust*, catalogo della mostra, Leeds, 2000, pp. 20-35.

–, *The Marble Index: Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*, New Haven (CT)-London, 2014.

–, *Attending to the Veristic Sculptural Portrait in the Eighteenth Century*, in Malcolm Baker e Andrew Hemingway (a cura di), *Art as Worldmaking: Critical Essays on Realism and Naturalism*, Manchester, 2018, pp. 53-69.

Bann, Stephen, *Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting*, in «New Literary History», 34 (2003), pp. 501-511.

Barberini, Nicoletta e Matilde Conti, *Ceramiche artistiche Minghetti. Bologna*, Bologna, Bolelli, 1994.

Barbier de Montault, Xavier, *Inventaire descriptif des tapisseries de haute-lisse conservées à Rome*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Arras», II serie, 10 (1878), pp. 175-284.

Barghahn, Barbara von, *Philip IV and the « Golden House» of the Buen Retiro: In the Tradition of Caesar*, vol. I, New York-London, 1986.
Baring-Gould, Sabine, *The Tragedy of the Caesars: A Study of the Character of the Caesars of the Julian and Claudian Houses*, 2 voll., London, 1892.
Barkan, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven (CT)-London, 1999.
Barolsky, Paul, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven (CT)-London, 2014.
Baroni, Alessandra e Manfred Sellink, *Stradanus, 1523-1605: Court Artist of the Medici*, Turnhout, 2012.
Barrett, Anthony, *Agrippina: Sex, Power, and Politics in the Early Empire*, New Haven (CT)-London, 1996.
–, *Livia: First Lady of Imperial Rome*, New Haven (CT)-London, 2002.
Barrow, Rosemary, *Lawrence Alma-Tadema*, London-New York, 2001.
Bartman, Elizabeth, *Portraits of Livia: Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge, 1998.
Barton, Tamsyn, *Power and Knowledge: Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor (MI), 1994.
Bauer, Rotraud e Herbert Haupt, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 72 (1976).
Bauer, Stefan, *The Invention of Papal History: Onofrio Panvinio between Renaissance and Catholic Reform*, Oxford, 2019.
Beard, Mary, *The Roman Triumph*, Cambridge (MA), 2007.
–, *Was He Quite Ordinary?*, in «London Review of Books», 23 luglio 2009, pp. 8-9.
–, *SPQR. Storia dell'antica Roma*, trad. it. di A. Piccato, Milano, Mondadori, 2015.
–, *Suetonius, the Silver Caesars, and Mistaken Identities*, in Julia Siemon (a cura di), *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, New Haven (CT)-London, 2017, pp. 32-45.
Beard, Mary e John Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford, 2001.

Beard, Mary, John North e Simon Price, *Religions of Rome*, vol. I, Cambridge, 1998.

Bearden, Romare e Harry Henderson, *A History of African-American Artists from 1792 to the Present*, New York, 1993.

Beeny, Emily, *Blood Spectacle: Gérôme in the Arena*, in Allan Scott e Mary Morton (a cura di), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles (CA), 2010, pp. 40-53.

Beer, Susanna de, *The Roman «Academy» of Pomponio Leto: From an Informal Humanist Network to the Institution of a Literary Society*, in Arjaan van Dixhoorn e Susie Speakman Sutch, *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Middle Ages and Early Modern Europe*, Leiden-Boston (MA), 2008, pp. 181-218.

Beerbohm, Max, *Zuleika Dobson. Una storia d'amore a Oxford*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

Belozerskaya, Marina, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles (CA), 2005.

Benedetti, Simona, *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma, Quasar, 2001.

Bernoulli, Johan J., *Römische Ikonographie*, vol. I: *Die Bildnisse berühmter Römer*, Stuttgart, 1882.

Bertini, Giuseppe, *La Collection Farnèse d'après les archives*, in *La Tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes*, Actes du colloque international de Chambourd, Paris, 1999, pp. 243-258.

Berzaghi, Renato, *Nota per il gabinetto dei Cesari*, in Francesca Mattei (a cura di), *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 243-258.

Besutti, Paola, *Musiche e scene ducali ai tempi di Vespasiano Gonzaga. Le feste, Pallavicino, il teatro*, in Giancarlo Malacarne et al. (a cura di), *Vespasiano Gonzaga*, Atti della giornata di studio, 16 maggio 2016, Sabbioneta, 2016, pp. 137-151.

Bignamini, Ilaria, *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 16 (1996), pp. 331-394.

Bignamini, Ilaria e Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., New Haven (CT)-London, 2010.

Boch, Johann, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae ... an. 1594*, Antwerp, 1595.

Bodart, Diane H., *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma, Bulzoni, 1998.

Bodart, Didier G.J., *Cérémonies et monuments romains à la mémoire de Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 37 (1966), pp. 121-136.

Bodon, Giulio, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

–, *«Veneranda Antiquitas». Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern, 2005.

Boeye, Kerry e Nandini B. Pandey, *Augustus as Visionary: The Legend of the Augustan Altar in S. Maria in Aracoeli, Rome*, in Penelope J. Goodman (a cura di*), Afterlives of Augustus, AD 14-2014*, Cambridge, 2018, pp. 152-177.

Boime, Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven (CT)-London, 1980.

–, *The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success*, in «Art Journal», 44 (1984), pp. 281-289.

Bonnet, Alain et al., *Devenir peintre au XIX*e *siècle: Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, catalogo della mostra, Lyon, 2007.

Boon, George C., *A Roman Pastrycook's Mould from Silchester*, in «The Antiquaries Journal», 38 (1958), pp. 237-240.

Borchert, Till-Holger (a cura di), *Memling's Portraits*, catalogo della mostra, Madrid, 2005.

Borda, Maurizio, *Il ritratto tuscolano di Giulio Cesare*, in «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti», 20 (1943-1944), pp. 347-382.

Bormand, Marc et al. (a cura di), *Desiderio da Settignano: Sculptor of Renaissance Florence*, catalogo della mostra, Washington (DC), 2007.

Borys, Ann Marie, *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farnham, 2014.

Boschung, Dietrich, *Die Bildnisse des Augustus* (*Das römische Herrscherbild*, parte I, vol. II), Berlin, 1993.

–, *Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein kritischer Forschungsbericht*, in «Journal of Roman Archaeology», 6 (1993), pp. 39-79.
Bottari, Giovanni Gaetano e Nicolao Foggini, *Il Museo Capitolino*, vol. II, Milano, 1820 (I ed. 1748).
Bottineau, Yves, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII*[e] *siècle*, in «Bulletin Hispanique», 60 (1958), pp. 145-179.
Bowersock, Glen W., *Julian the Apostate*, Cambridge (MA), 1978.
–, *The Emperor Julian on His Predecessors*, in «Yale Classical Studies», 27 (1982), pp. 159-172.
Bresler, Ross M.R., *Between Ancient and «All'Antica»: The Imitation of Roman Coins in the Renaissance*, tesi di laurea, Boston (MA), Boston University, 2002.
Brett, Cécile, *Antonio Verrio (c. 1636-1707): His Career and Surviving Work*, in «British Art Journal», 10 (2009), pp. 4-17.
Brilliant, Richard, *Portraiture*, London, 1991.
Brilliant, Richard e Dale Kinney (a cura di), *Reuse Value: «Spolia» and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 2011.
Brodskij, Iosif, *Il busto di Tiberio*, in *Poesie italiane*, trad. it. di G. Buttafava, Milano, Adelphi, 1996.
Brotton, Jerry, *The Sale of the Late King's Goods: Charles I and His Art Collection*, Basingstoke-Oxford, 2006.
Brotton, Jerry e David McGrarth, *The Spanish Acquisition of Charles I's Art Collection: The Letters of Alonso de Cárdenas, 1649-1651*, in «Journal of the History of Collections», 290 (2008), pp. 1-16.
Brown, Beverly Louise, *Corroborative Detail: Titian's «Christ and the Adulteress»*, in «Artibus et Historiae», 28 (2007), pp. 73-105.
–, *Portraiture at the Courts of Italy*, in Christiansen, Keith e Stefan Weppelmann (a cura di), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, catalogo della mostra, New York, 2011, pp. 26-47.
Brown, Clifford M. e Leandro Ventura, *Le raccolte di antichità dei duchi di Mantova e dei rami cadetti di Guastalla e Sabbioneta*, in Raffaella

Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milano, Skira, 2002, pp. 53-65.

Brown, Jonathan e John H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven (CT)-London, 1980.

–, (a cura di), *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, catalogo della mostra, New Haven (CT)-London, 2002.

Brown, Patricia Fortini, *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, New Haven (CT)-London, 1996.

Buccino, Laura, *Le antichità del marchese Vincenzo Giustiniani nel Palazzo di Bassano Romano*, in «Bollettino d'arte», 96 (2006), pp. 35-76.

Buchan, John, *Julius Caesar*, London, 1932.

Buick, Kirsten Pai, *Child of the Fire: Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History's Black and Indian Subject*, Durham (NC)-London, 2010.

Bull, Duncan et al., *Les portraits de Jacopo et Ottavio Strada par Titien et Tintoret*, in Vincent Delieuvin e Jean Habert (a cura di), *Titien, Tintoret, Veronèse: Rivalités à Venise*, catalogo della mostra, Paris, 2009, pp. 200-213.

Burke, Peter, *A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700*, in «History and Theory», 5 (1966), pp. 135-152.

–, *La fabbrica del re Sole*, trad. it. di L. Angelini, Milano, il Saggiatore, 2017.

Burnett, Andrew, *Coin Faking in the Renaissance*, in Mark Jones (a cura di), *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, London, 1992, pp. 15-22.

–, *The Augustan Revolution Seen from the Mints of the Provinces*, in «Journal of Roman Studies», 101 (2011), pp. 1-30.

Burnett, Andrew e Richard Schofield, *The Medallions of the «Basamento» of the Certosa of Pavia: Sources and Influence*, in «Arte lombarda», 120 (1997), pp. 5-28.

Burns, Howard et al., *Valerio Belli Vicentino: 1468 ca.-1546*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

Busch, Renate von, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, tesi di laurea, Tübingen, 1973.

Cadario, Matteo, *Le statue di Cesare a Roma tra il 46 e il 44 a.C.*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 59 (2006), pp. 25-70.

Caglioti, Francesco, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio. Un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», 67 (1991), pp. 19-86.

–, *Desiderio da Settignano: Profiles of Heroes and Heroines of the Ancient World*, in Marc Bormand et al. (a cura di), *Desiderio da Settignano: Sculptor of Renaissance Florence*, catalogo della mostra, Washington (DC), 2007, pp. 87-101.

–, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Productions and Collecting*, in Nicholas Penny e Eike D. Schmidt (a cura di), *Collecting Scultpure in Early Modern Europe*, New Haven (CT)-London, 2008, pp. 67-109.

Çakmak, Gülru, *The Salon of 1859 and Caesar: The Limits of Painting*, in Scott, Allan e Mary Morton (a cura di), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles (CA), 2010, pp. 65-80.

Callatay, François de, *La controverse «imitateurs/faussaires» ou les riches fantaisies monétaires de la Renaissance*, in Pascale Mounier e Colette Nativel (a cura di), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage des faux*, Paris, 2014, pp. 269-292.

Campbell, Lorne et al., *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra, London, 2008.

Campbell, Stephen J., *Mantegna's Triumph: The Cultural Politics of Imitation «all'antica» at the Court of Mantua, 1490-1530*, in Id. (a cura di), *Artists at Court: Image-Making and Identity, 1300-1550*, Boston (MA), 2004, pp. 91-105.

–, *Andrea Mantegna: Humanist Aesthetics, Faith and the Force of Images*, London-Turnhout, 2020.

Campbell, Thomas P., *New Light on a Set of «History of Julius Caesar» Tapestries in Henry VIII's Collection*, in «Studies in the Decorative Arts», 5 (1998), pp. 2-39.

–, (a cura di), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catalogo della mostra, New York, 2002.

–, *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court*, New Haven (CT)-London, 2007.

Canfora, Davide (a cura di), *La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione*, Firenze, L.S. Olschki, 2001.

Canina, Luigi, *Descrizione dell'antico Tuscolo*, Roma, 1841.

Cannadine, David, *The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the «Invention of Tradition», c. 1820-1977*, in Eric Hobsbawm e Terence Ranger (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, pp. 101-164 (ed. it. *L'invenzione della tradizione*, trad. it. di E. Basaglia, Torino, Einaudi, 1994).

Cannadine, David e Simon Price, *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge, 1993.

Capoduro, Luisa, *Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca Vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia*, in «Storia dell'arte», 79 (1993), pp. 286-325.

Carotta, Francesco, *Il Cesare incognito. Sulla postura del ritratto tuscolano di Giulio Cesare*, in «Numismatica e antichità classiche», 45 (2016), pp. 129-179.

Carradori, Francesco, *Istruzioni elementari per gli studiosi della scultura*, Firenze, 1802.

Casini, Tommaso, *Cristo e i manigoldi nella «Incoronazione di spine» di Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», 3 (1993), pp. 97-118.

Cavaceppi, Bartolomeo, *Raccolta d'antiche statue*, 3 voll., Roma, 1768-1772, citazione tratta da Susanne Adina Meyer e Chiara Piva (a cura di), *L'arte di ben restaurare. La «Raccolta d'antiche statue» (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini, 2011.

Cavendish, William G.S., *Handbook of Chatsworth and Hardwick*, London, 1845.

Chambers, David e Jane Martineau (a cura di), *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, London, 1981.

Chambers, R.W., *Man's Unconquerable Mind: Studies of English Writers, from Bede to A.E. Housman and W.P. Ker*, London, 1964 (I ed. 1939).

Champlin, Edward, *Nerone*, trad. it. di M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Charles I: King and Collector, catalogo della mostra, London, 2018.

Cholmondeley, David e Andrew Moore, *Houghton Hall: Portrait of an English Country House*, New York, 2014.
Christian, Kathleen Wren, *Caesars, Twelve*, in Anthony Grafton et al. (a cura di), *Harvard Encyclopedia of the Classical Tradition*, Cambridge (MA), 2010, pp. 155-156.
–, *Empire without End: Antiquities Collections in Renissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven (CT)-London, 2010.
Christiansen, Keith, *The Genius of Andrea Mantegna*, New Haven (CT)-London, 2009.
Christiansen, Keith e Stefan Weppelmann (a cura di), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, catalogo della mostra, New York, 2011.
Chronicle, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1906, pp. 444-445.
Clark, Anna, *Scandal: The Sexual Policy of the British Constitution*, Princeton (NJ), 2003.
Clark, H. Nichols B., *An Icon Preserved: Continuity in the Sculptural Images of Washington*, in Barbara J. Mitnick et al., *George Washington: American Symbol*, New York, 1999, pp. 39-53.
Cleland, Elizabeth (a cura di), *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, catalogo della mostra, New York, 2014.
Cliffords, Timothy et al., *The Three Graces. Antonio Canova*, catalogo della mostra, Edinburgh, 1995.
Coarelli, Filippo (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2009.
Coarelli, Filippo e Giuseppina Ghini (a cura di), *Caligola. La trasgressione al potere*, catalogo della mostra, Roma, Gangemi, 2013.
Cohn, Marjorie B., *Introduction*, in Patricia Condon et al. (a cura di), *Ingres. In Pursuit of Perfection: The Art of J.A.D. Ingres*, Louisville (KY), 1983, pp. 10-33.
Cole, Emily, *Theobalds, Hertfordshire: The Plan and Interiors of an Elizabethan Country House*, in «Architectural History», 60 (2017), pp. 71-116.
Cole, Nicholas, *Republicanism, Caesarism and Political Change*, in Miriam Griffin (a cura di), *A Companion to Julius Caesar*, Chichester-Malden

(MA), 2009, pp. 418-430.

Collins, Jeffrey, *A Nation of Statues: Museums and Identity in Eighteenth-Century Rome*, in Denise Amy Baxter e Meredith Martin (a cura di), *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe: Constructing Identities and Interiors*, London-New York, 2010, pp. 187-214.

Combe, Taylor et al., *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, parte II, London, 1861.

Condon, Patricia et al. (a cura di), *Ingres. In Pursuit of Perfection: The Art of J.A.D. Ingres*, Louisville (KY), 1983.

Conte, Gian Biagio, *Letteratura latina*, Torino, Le Monnier, 2012.

Costello, Donald P., *Fellini's Road*, Notre Dame (IN), 1983.

Cottafavi, Clinio, *Cronaca delle Belle Arti*, in «Bollettino d'arte», giugno 1928, pp. 616-623.

Cottrell, Philip, *Art Treasures of the United Kingdom and the United States: The George Scharf Papers*, in «Art Bulletin», 94 (2012), pp. 618-640.

Coulter, Frances, *Drawing Titian's «Caesars»: A Rediscovered Album by Bernardino Campi*, in «Burlington Magazine», 161 (2019), pp. 562-571.

–, *Supporting Titian's Emperors: Giulio Romano's Framework in the «Gabinetto dei Cesari»*, in *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, Atti del convegno internazionale, a cura di Peter Assmann, Stefano L'Occaso, Maria Cristina Loi, Francesco Moschini, Antonio Russo, Michela Zurla, 14-18 ottobre 2019, Roma-Mantova, 2021, pp. 51-57.

Craske, Matthew, *The Silent Rhetoric of the Body*, New Haven (CT)-London, 2007.

Crawford, Michael H., *Hamlet without the Prince*, in «Journal of Roman Studies», 66 (1976), pp. 214-217.

Cropp, Glynnis M., *Nero, Emperor and Tyrant in the Medieval French Tradition*, in «Florilegium», 24 (2007), pp. 21-36.

Crowe, Joseph Archer e Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian: His Life and Times*, vol. I, London, 1877.

Cunnally, John, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton (NJ), 1999.

–, *Of Mauss and (Renaissance) Men: Numismatics, Prestation and the Genesis of Visual Literacy*, in Alan M. Stahl (a cura di), *The Rebirth of*

Antiquity: Numismatics, Archeology and Classical Studies in the Culture of the Renaissance, Princeton (NJ), 2009, pp. 27-47.

Cutler, Anthony, *Octavian and the Sybil in Christian Hands*, in «Virgilius», 11 (1965), pp. 22-32.

D'Alessi, Fabio (a cura di), *Hieronymi Bononii tarvisini antiquarii libri duo*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1995.

D'Amico, Daniela, *Sullo Pseudo-Vitellio*, tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, 2012-2013.

Dandelet, Thomas James, *The Renaissance of Empire in Early Modern Europe*, Cambridge, 2014.

D'après l'antique, catalogo della mostra, Paris, 2000.

Darcel, Alfred (a cura di), *La Collection Spitzer: Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, 3 voll., Paris, 1891.

Darley, Gillian, *John Soane: An Accidental Romantic*, New Haven (CT)-London, 1999.

Daunt, Catherine, *Portrait Sets in Tudor and Jacobean England*, tesi di laurea, University of Sussex, 2015.

Davies, Glenys, *Portrait Statues as Models for Gender Roles in Roman Society*, in «Memoirs of the American Academy at Rome», vol. VII: *Role Models in the Roman World: Identity and Assimilation*, 2008, pp. 207-220.

–, *Honorific vs Funerary Statues of Women: Essentially the Same or Fundamentally Different?*, in Emily Hemelrijk e Greg Woolf (a cura di), *Women and the Roman City in the Latin West* («Mnemosyne», suppl. 360, Leiden, 2013), pp. 171-199.

De Bellaigue, Geoffrey, *French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen*, 3 voll., London, 2009.

De Grummond, Nancy Thompson, *Rubens and the Antique Coins and Gems*, tesi di laurea, Chapel Hill, University of North Carolina, 1968.

–, *The Real Gonzaga Cameo*, in «American Journal of Archaeology», 78 (1974), pp. 427-429.

–, (a cura di), *Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*, London-New York, 1996.

Dekesel, Christian, *Hubert Goltzius in Douai (5.11.1560-14.11.1560)*, in «Revue belge de numismatique», 127 (1981), pp. 117-125.

Delaforce, Angela, *The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II*, in «Burlington Magazine», 124 (1982), pp. 742-753.

Della Porta, Giambattista, *De humana physiognomonia, libri IIII*, Vico Equense, 1586.

Dempsey, Charles, *The Carracci «Postille» to Vasari's Lives*, in «Art Bulletin», 68 (1986), pp. 72-76.

–, *Nicolas Poussin between Italy and France: Poussin's «Death of Germanicus» and the Invention of the Tableau*, in Max Seidel (a cura di), *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 321-335.

De' Musi, Giulio, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Venezia, 1554.

De Santi, Pier Marco, *La dolce vita. Scandalo a Roma, Palma d'oro a Cannes*, Pisa, ETS, 2004.

Desmas, Anne-Lise e Francesco Freddolini, *Sculpture in the Palace: Narratives of Comparison; Legacy and Unity*, in Gail Feigenbaum (a cura di), *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, Los Angeles (CA), 2014, pp. 267-282.

Dessen, Cynthia S., *An Eighteenth-Century Imitation of Persius, «Satire I»*, in «Texas Studies in Literature and Language», 20 (1978), pp. 433-456.

Devonshire, duchessa del, *Treasures of Chatsworth: A Private View*, London, 1991.

Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, vol. X, a cura di J. Assézat, Paris, 1876 (ed. it. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, trad. it. di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019).

Diemer, Dorothea et al. (a cura di), *Die Münchner Kunstkammer*, 3 voll., München, 2008.

Diemer, Dorothea e Peter Diemer, *Mantua in Bayern? Eine Planungsepisode der Münchner Kunstkammer*, in Dorothea Diemer et al. (a cura di), *Die Münchner Kunstkammer*, München, 2008, vol. III, pp. 321-329.

Diemer, Peter (a cura di), *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, München, 2004.

Dillon, Sheila, *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects and Styles*, Cambridge, 2006.

–, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge, 2010.
Döhl, H. e Paul Zanker, *La scultura*, in Fausto Zevi (a cura di), *Pompei 79*, Napoli, Macchiaroli, 1979, pp. 177-210.
Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura*, Venezia, 1557.
Dolman, Brett, *Antonio Verrio and the Royal Image at Hampton Court*, in «British Art Journal», 10 (2009), pp. 18-28.
Draper, James David e Guilhelm Scherf (a cura di), *Playing with Fire: European Terracotta Models, 1740-1840,* catalogo della mostra, New York, 2003.
Duindam, Jeroen, *Dynasties: A Global History of Power, 1300-1800*, Cambridge, 2016.
Dunnett, Jane, *The Rhetoric of «romanità»: Representations of Caesar in Fascist Theatre*, in Maria Wyke (a cura di), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden (MA)-Oxford, 2006, pp. 244-265.
Dutton Cook, Edward, *Art in England: Notes and Studies*, London, 1869.
Edmondson, Jonathan (a cura di), *Augustus*, Edinburgh, 2009.
Edwards, Catharine, *Writing Rome: Textual Approaches to the City*, Cambridge, 1996.
Eidelberg, Martin e Eliot W. Rowlands, *The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, in «Gazette des Beaux-Arts», 123 (1994), pp. 207-287.
Ekserdjian, David, *Parmigianino*, New Haven (CT)-London, 2006.
Elkins, James, *From Original to Copy and Back Again*, in «British Journal of Aesthetics», 33 (1993), pp. 113-120.
Elliott, Jesse D., *Address of Com. Jesse D. Elliott, U.S.N., Delivered in Washington County, Maryland, to His Early Companions to Their Request, on November 24, 1843*, Philadelphia, 1844.
Erasmus, *Enarratio Psalmi XIV qui est de puritate tabernaculi sive ecclesiae christianae*, Basel, 1536.
–, *The Correspondence of Erasmus, 1252-1355*, Collected Works of Erasmus 9, trad. ingl. di R.A.B. Mynors, Toronto, 1989.
Eredità del Magnifico, catalogo della mostra, Firenze, 1992.
Erizzo, Sebastiano, *Discorso sopra le medaglie antiche*, Venezia, 1559.
Esch, Arnold, *On the Reuse of Antiquity: The Perspectives of the Archeologist and of the Historian*, in Richard Brilliant e Dale Kinney (a

cura di), *Reuse Value: «Spolia» and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 2011, pp. 13-31.

Fabbricotti, Emanuela, *Galba*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1976.

Fehl, Philipp, *Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject-Matter of the So-called «Feast in the House of Levi»*, in «Gazette des Beaux-Arts», 103 (1961), pp. 325-354.

Fejfer, Jane, *Roman Portraits in Context*, Berlin, 2008.

–, *Statues of Roman Women and Cultural Transmission: Understanding the So-called Ceres Statue as a Roman Portrait Carrier*, in Jane Fejfer, Mette Moltesen e Annette Rathje (a cura di), *Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World*, in «Acta Hyperborea», 14 (2015), pp. 85-116.

Ferguson, J. Wilson, *The Iconography of the Kane Suetonius*, in «The Princeton University Library Chronicle», 19 (1957), pp. 34-45.

Ferrari, Daniela (a cura di), *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Milano, Silvana, 2003.

Fiedrowicz, Michael, *Die Christenverfolgung nach dem Brand Roms in Jahr 64*, in *Nero: Kaiser, Künstler und Tyrann*, catalogo della mostra, Darmstadt, 2016, pp. 250-256.

Filarete [Antonio di Pietro Averlino], *Trattato di architettura*, Milano, Il Polifilo, 1972.

Fishwick, Duncan, *The Temple of Caesar at Alexandria*, in «American Journal of Ancient History», 9 (1984), pp. 131-134.

–, *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, parte II-1, Leiden, 1991.

Fittschen, Klaus, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1985, pp. 383-412.

–, *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover: Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts (Abbandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse*, III serie, vol. 275), Göttingen, 2006.

–, *The Portraits of Roman Emperors and Their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems*, in Björn C. Ewald e Carlos F. Noreña

(a cura di), *The Emperor and Rome: Space, Representation and Ritual*, Cambridge, 2010.

Fittschen, Klaus e P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz, 1985.

Fitzpatrick, John C., *The Writings of George Washington, 1745-1799*, vol. XXVIII: *December 5 1784-August 30 1785*, Washington (DC), 1938.

Flanagan, Laurence, *Ireland's Armada Legacy*, Dublin-Gloucester, 1988.

Flory, Marleen B., *Livia and the History of Public Honorific Statues for Women in Rome*, in «Transactions of the American Philological Association», 123 (1993), pp. 287-308.

Flower, Harriet, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, 1996.

Fontana, Federica Missere, *La controversia «monete o medaglie». Nuovi documenti su Enea Vico e Sebastiano Erizzo*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 153 (1994-1995), pp. 61-103.

Fontane, Theodor, *Effi Briest*, trad. it. di E. Linder, Milano, Garzanti, 1995.

Forti Grazzini, Nello, *Catalogo*, in Giuseppe Bertini e Nello Forti Grazzini (a cura di), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1998, pp. 93-216.

Franceschini, Michele e Valerio Vernesi (a cura di), *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello, Edimond, 2005.

Frazer, R.M., *Nero, the Singing Animal*, in «Arethusa», 4 (1971), pp. 215-219.

Freedman, Luba, *Titian's «Jacopo da Strada»: A Portrait of an «antiquario»*, in «Renaissance Studies», 13 (1999), pp. 15-39.

Fried, Michael, *Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French Painting*, in «Art Forum», 8 (1970).

–, *Manet's Modernism, or, The Face Painting in the 1860s*, Chicago (IL), 1996.

Fulvio, Andrea, *Illustrium imagines*, Romae, 1517.

Furlotti, Barbara, *Antiquities in Motion: From Excavation Sites to Renaissance Collections*, Los Angeles (CA), 2019.

Furlotti, Barbara e Guido Rebecchini, *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles (CA), 2008.

–, *«Rare and Unique in This World»: Mantegna's Triumph and the Gonzaga Collection*, in *Charles I: King and Collector*, catalogo della mostra, London, 2018, pp. 54-59.

Furtwängler, Adolf, *Neuere Fälschungen von Antiken*, Berlin, 1899.

Fusco, Laurie e Gino Corti, *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*, Cambridge, 2006.

Gaddi, Giambattista, *Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla santità di nostro signore Clemente XII*, Roma, 1736.

Gallo, Daniela, *Ulisse Aldrovandi. Le statue di Roma e i marmi romani*, in «Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée», 104 (1992), pp. 479-490.

Galt, John, *The Life, Studies and Works of Benjamin West, Esq.*, London, 1820.

Gautier, Théophile, *Salon de 1847*, Paris, 1847.

–, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, Paris, 1855.

Gaylard, Susan, *Hollow Men: Writing, Objects and Public Image in Renaissance Italy*, New York, 2013.

Gérôme, catalogo della mostra, Paris, 2010.

Gesche, Inga, *Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei J.J. Winkelmann*, in Herbert Beck e Peter C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani*, Berlin, 1982, pp. 439-460.

Ghini, Giuseppina et al. (a cura di), *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi*, Roma, Gangemi, 2014.

Giannattasio, Bianca Maria, *Una testa di Vitellio in Genova*, in «Xenia», 12 (1985), pp. 53-70.

Ginsburg, Judith, *Representing Agrippina: Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*, Oxford, 2006.

Giuliani, Luca e Gerhard Schmidt, *Ein Geschenk für den Kaiser: Das Geheimnis des Grossen Kameo*, München, 2010.

Giulio Romano, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989.

Glass, Robert, *Filarete's Renovation of the Porta Argentea at Old Saint Peter's*, in Rosamond McKitterick et al. (a cura di), *Old Saint Peter's*

Rome, Cambridge, 2013, pp. 348-370.
–, *Filarete and the Invention of the Renaissance Medal*, in «The Medal», 66 (2015), pp. 26-37.
Gold, Susanna W., *The Death of Cleopatra/The Birth of Freedom: Edmonia Lewis at the New World's Fair*, in «Biography», 35 (2012), pp. 318-341.
Goltzius, Hubert, *Vivae omnium fere imperatorum imagines*, Antwerp, 1557.
–, *C. Iulius Caesar*, Brugge, 1563.
Gottfried, Johann Ludwig, *Historische Chronica oder Beschreibung der fürnehmsten Geschichten*, Frankfurt a.M., ca. 1620.
Goyder, David George, *My Battle for Life: The Autobiography of a Phrenologist*, London, 1857.
Grandboulan, Anne, *Longing for the Heavens: Romanesque Stained Glass in the Plantagenet Domain*, in Elizabeth Carson Pastan e Brigitte Kurmann-Schwarz (a cura di), *Investigations in Medieval Stained Glass: Materials, Methods and Expressions*, Leiden-Boston (MA), 2019, pp. 36-48.
Green, David e Peter Seddon (a cura di), *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester, 2000.
Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago (IL), 2012.
Griffin, Francis (a cura di), *Remains of the Rev. Edmund D. Griffin*, vol. I, New York, 1831.
Griffin, Jasper e Miriam Griffin, *Show Us You Care, Ma'am*, in «New York Review of Books», 9 ottobre 1997, p. 29.
Griffin, Miriam (a cura di), *A Companion to Julius Caesar*, Chichester-Malden (MA), 2009.
Griffiths, Antony, *The Print in Stuart Britain: 1603-1689*, London, 1998.
Groos, G.W. (a cura di), *The Diary of Baron Waldstein: A Traveller in Elizabethan England*, London, 1981.
Grunchec, Philippe, *Le Grand Prix de Peinture. Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, 1983.
–, *The Grand Prix de Rome. Paintings from the École des Beaux-Arts 1797-1863*, catalogo della mostra, Washington (DC), 1984.

Gualandi, Maria Letizia e Antonio Pinelli, *Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un unicum iconografico «fuori contesto»*, in Maria Monica Donato e Massimo Ferretti (a cura di), *«Conosco un ottimo storico dell'arte». Per Enrico Castelnuovo: scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, ETS, 2012.

Guida del visitatore all'esposizione industriale italiana del 1881 in Milano, Milano, 1881.

Haag, Sabine (a cura di), *«All'antica». Götter und Helden auf Schloss Ambras*, Vienna, 2011.

Hall, Edith e Henry Stead, *A People's History of Classics: Class and Greco-Roman Antiquity in Britain 1689-1939*, Abingdon-New York, 2020.

Halsema-Kubes, W., *Bartholomeus Eggers keizers- en keizerinnenbusten voor keurvorst Friedrich Wilhelm van Brandenburg*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», 36 (1988), pp. 44-53.

Handbook for Travellers in Central Italy: Including the Papal State, Rome, and the Cities of Etruria, London, John Murray, 1843.

Handbook for Travellers in Central Italy. Part II: Rome and Its Environs, London, John Murray, 1853.

Handbook of Rome and the Campagna, London, John Murray, 1904.

Handbook to the New York Public Library: Astor, Lenox and the Tilden Foundations, New York, 1900.

Hanford, James Holly, *«Ut Spargam»: Thomas Hollis Books at Princeton*, in «The Princeton University Library Chronicle», 20 (1959), pp. 165-174.

Harcourt, Jane e Tony Harcourt, *The «Loggia Roundels» in the Development of Horton Court: An Architectural Survey*, in «National Trust Report, 2009», Appendice 9, pp. 87-90.

Hardie, Philip, *Lucan in the English Renaissance*, in Paolo Asso (a cura di), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden, 2011, pp. 491-506.

Harprath, Richard, *Ippolito Andreasi as a Draughtsman*, in «Master Drawings», 22 (1984), pp. 3-28, 89-114.

Harris, Ann Sutherland, *Seventeenth-Century Art and Architecture*, London, 2005.

Hartt, Frederick, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven (CT), 1958.

Harvey, Tracene, *Julia Augusta: Images of Rome's First Empress on Coins of the Roman Empire*, Abingdon-New York, 2020.

Harwood, A.A., *Some Account of the Sarcophagus in the National Museum Now in Charge of the Smithsonian Institution*, in «Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution», 1870, pp. 384-385.

Haskell, Francis, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, trad. it. di E. Zoratti e A. Nadotti, Torino, Einaudi, 1997.

–, *The King's Pictures*, New York-London, 2013.

Haskell, Francis e Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto*, trad. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1984.

Haydon, Benjamin Robert, *Lectures on Painting and Design*, London, 1844.

Hekster, Olivier, *Emperors and Empire, Marcus Aurelius and Commodus*, in Aloys Winterling (a cura di), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie*, München, 2011, pp. 317-328.

–, *Emperors and Ancestors: Roman Rulers and the Constraints of Tradition*, Oxford, 2015.

Henderson, George, *The Damnation of Nero and Related Themes*, in A. Borg e A. Martindale (a cura di), *The Vanishing Past: Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology Presented to Christopher Hohler*, Oxford, 1981, pp. 39-51.

Hennen, Insa Christiane, *«Karl zu Pferde»: Ikonologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträts Karls I. von England*, Frankfurt A.M., 1995.

Hentzner, Paul, *Paul Hentzner's Travels in England during the Reign of Queen Elizabeth, translated by Horace, late Earl of Oxford*, London, 1797.

Hicks, Philip, *The Roman Matron in Britain: Female Political Influence and Republican Response, 1750-1800*, in «Journal of Modern History», 77 (2005), pp. 35-69.

Hobson, Anthony, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of Humanistic Bookbinding, 1459-1559*, Cambridge, 1989.

Hölscher, Tonio, *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality*, Berkeley-Los Angeles (CA), 2018.

Hopkins, Lisa, *The Cultural Uses of the Caesars on the English Renaissance Stage*, Farnham, 2008.

Horejsi, Nicole, *Novel Cleopatras: Romance Historiography and the Dido Tradition in English Fiction, 1688-1785*, Toronto, 2019.
House, John, *History without Values?: Gérôme's History Paintings*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 71 (2008), pp. 261-276.
Howarth, David, *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Basingstoke, 1997.
Howley, Joseph A., *Book-Burning and the Uses of Writing in Ancient Rome: Destructive Practice between Literature and Document*, in «Journal of Roman Studies», 107 (2017), pp. 213-236.
Hub, Berthold, *Founding an Ideal City in Filarete's «Libro Architettonico»*, in Maarten Delbeke e Minou Schraven (a cura di), *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Leiden, 2012, pp. 15-27.
Hülsen, Christian, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio*, Berlin, 1933.
I Borghese e l'antico, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2011.
I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.
Ioele, Giovanna, *Prima di Bernini. Giovanni Battista della Porta, scultore (1542-1597)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.
I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana, catalogo della mostra, Napoli, F. Fiorentino, 1994.
Jacopo da Varagine, *Le leggende dei santi. Dalla leggenda aurea*, trad. it. di A. Cavazzoni, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
Jacopo Tintoretto, catalogo della mostra, Venezia, Electa, 1994.
Jaffé, David, *Titian*, catalogo della mostra, London, 2003.
Jaffé, Michael, *Rubens's Roman Emperors*, in «Burlington Magazine», 113 (1971), pp. 297-298, 300-301, 303.
Jansen, Dirk Jacob, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, 2 voll., Leiden-Boston (MA), 2019.
Jean-Paul Laurens, 1838-1921: Peintre d'histoire, catalogo della mostra, Paris, 1997.
Jecmen, Gregory e Freyda Spira, *Imperial Augsburg: Renaissance Prints and Drawings, 1475-1540*, catalogo della mostra, Washington (DC),

2012.
Jenkins, Gilbert Kenneth, *Recent Acquisitions of Greek Coins by the British Museum*, in «Numismatics Chronicle», 19 (1959), pp. 23-45.
Jestaz, Bertrand, *L'inventaire du palsis et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Rome, 1994.
Johansen, Flemming S., *Antichi ritratti di Gaio Giulio Cesare nella scultura*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 4 (1967), pp. 7-68.
–, *The Portraits in Marble of Gaius Julius Caesar: A Review*, in *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, vol. I, Malibu (CA), 1987, pp. 17-40.
–, *Les portraits de César*, in Luc Long e Pascal Picard (a cura di), *César. Le Rhône pour mémoire: vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009, pp. 78-83.
Johns, Christopher M.S., *Subversion through Historical Association: Canova's «Madame Mère» and the Politics of Napoleonic Portraiture*, in «Word and Image», 13 (1997), pp. 43-57.
–, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley (CA), 1998.
Johns, Richard, *«Those Wilder Sorts of Painting»: The Painted Interior in the Age of Antonio Verrio*, in Dana Arnold e David Peters Corbett (a cura di), *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Chichester-Malden (MA), 2013, pp. 77-104.
Jonckheere, Koenraad, *Portraits after Existing Prototypes*, London, 2016.
Jones, Mark (a cura di), *Fake? The Art of Deception*, catalogo della mostra, London, 1990.
–, (a cura di), *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, London, 1992.
Joshel, Sandra et al. (a cura di), *Imperial Projections: Ancient Rome in Popular Culture*, Baltimore (MD)-London, 2001.
Karafel, Lorraine, *The Story of Julius Caesar*, in Elizabeth Cleland (a cura di), *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, catalogo della mostra, New York, 2014, pp. 254-261.
Keaveney, Arthur, *Silla*, trad. it. di K. Gordini, Milano, Bompiani, 1985.
Kellen, Sean, *Exemplary Metals: Classical Numismatics and the Commerce of Humanism*, in «Word & Image», 18 (2002), pp. 282-294.

Keysler, John George, *Travels through Germany, Hungary, Bohemia, Switzerland, Itay and Lorrain*, 4 voll., London, 1758 (ed. orig. in tedesco, 1741).

King, Elliott, *Ten Recipes for Immortality: A Study in Dalínian Science and Paranoia Fictions*, in Gavin Parkinson (a cura di), *Surrealism, Science Fiction and Comics*, Liverpool, 2015, pp. 213-232.

Kinney, Dale, *The Horse, the King and the Cuckoo: Medieval Narrations of the Statue of Marcus Aurelius*, in «Word & Image», 18 (2002), pp. 372-398.

–, *Ancient Gems in the Middle Ages: Riches and Ready-Mades*, in Richard Brilliant e Dale Kinney (a cura di), *Reuse Value: «Spolia» and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 2011, pp. 97-120.

Kleiner, Diana F.E., *Roman Sculpture*, New Haven (CT), 1992.

–, *Cleopatra and Rome*, Cambridge (MA), 2005.

Knaap, Anna C. e Michael C.J. Putnam (a cura di), *Art, Music, and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi*, Turnhout, 2013.

Knox, Tim, *The Long Gallery at Powis Castle*, in «Country Life», 203 (2009), pp. 86-89.

Koeppe, Wolfram (a cura di), *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, catalogo della mostra, New Haven (CT)-London, 2008.

Koering, Jéremie, *Le prince et ses modèles. Le «Gabinetto dei Cesari» au palais ducal de Mantoue*, in Philippe Morel (a cura di), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italienne de la Renaissance*, Tours, 2012, pp. 165-194.

–, *Le Prince en representation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle*, Arles, 2013.

Koortbojian, Michael, *The Divinization of Caesar and Augustus: Precedents, Consequences, Implications*, Cambridge-New York, 2013.

Kroll, Maria (a cura di), *Letters from Liselotte: Elizabeth Charlotte, Princess Palatine and Duchess of Orléans, «Madame», 1652-1722*, London, 1970.

Kuhns, Matt, *Cotton's Library: The Many Perils of Preserving History*, Lakewood, 2014.

Kulikowski, Michael, *L'età dell'oro dell'impero romano. Da Adriano a Costantino*, trad. it. di V. Cabras e M. Cerato, Roma, Newton Compton, 2017.

Künzel, Carl (a cura di), *Die Briefe der Liselotte von der Pfalz, Herzogin von Orleans*, Hamburg, 2013 (I ed. 1914).

Ladendorf, Heinz, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlin, 1953.

Lafréry, Antonio, *Effigies viginti quatuor Romanorum imperatorum*, Roma, ca. 1570.

Lamo, Alessandro, *Discorso intorno alla scoltura e pittura ... dall'Eccell. & Nobile M. Bernardino Campo*, Cremona, 1581.

Landau, Diana (a cura di), *Gladiator: The Making of the Ridley Scott Epic*, New York, 2000.

Lane, Barbara, *Hans Memling: Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Turnhout, 2009.

Lapenta, Stefania e Raffaella Morselli (a cura di), *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Milano, Silvana, 2006.

La Rocca, Eugenio et al. (a cura di), *Augusto*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori-Electa, 2013.

Lattuada, Riccardo (a cura di), *Alessandro Farnese: A Miniature Portrait of the Great General*, Milano, 2016.

–, *Un grande condottiero in miniatura*, Piacenza, Biffi Arte, 2016.

Laurence, Ray, *Tourism, Town Planning and «romanitas»: Rimini's Roman Heritage*, in Michael Biddiss e Maria Wyke (a cura di), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Bern, 1999, pp. 187-205.

Le Bars-Tosi, Florence, *James Millingen (1774-1845), le «Nestor de l'archéologie moderne»*, in Manuel Royo et al. (a cura di), *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris, 2011, pp. 171-186.

Lessmann, Johanna e Susanne König-Lein, *Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrbunderts*, Braunschweig, 2002.

Leuschner, Eckhard, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, 2005.

–, *Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century*

Portraiture, in «Studia Rudolphina», 6 (2006), pp. 5-25.
Levick, Barbara, *Vespasian*, London-New York, 1999.
Lightbown, Ronald, *Botticelli*, Milano, Fabbri, 1989.
Limouze, Dorothy, *Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker*, in «Philadelphia Museum of Art Bulletin», 85 (1989), pp. 1-4.
–, *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629): Drawings, Prints and Art Theory*, tesi di laurea, Princeton (NJ), Princeton University, 1990.
Lintott, Andrew, *The Constitution of the Roman Republic*, Oxford, 1999.
Liverani, Paolo, *La collezione di antichità classiche e gli scavi di Tusculum e Musignano*, in Marina Natoli (a cura di), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 49-79.
Liversidge, Michael, *Representing Rome*, in Michael Liversidge e Catharine Edwards (a cura di), *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, catalogo della mostra, Bristol, 1996, pp. 70-124.
Liversidge, Michael e Catharine Edwards (a cura di), *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, catalogo della mostra, Bristol, 1996.
Lobelle-Caluwé, Hilde, *Portrait d'un homme avec une monnaie*, in Maximilian P.J. Martens (a cura di), *Bruges et la Renaissance: De Memling à Pourbus. Notices*, catalogo della mostra, Bruges, 1998, p. 17.
Locatelli, Giampietro, *Museo Capitolino, ossia descrizione delle statue...*, Roma, 1750.
L'Occaso, Stefano, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011.
Loh, Maria H., *Still Lives: Death, Desire and the Portrait of the Old Master*, Princeton (NJ), 2015.
Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1584.
Long, Luc, *Le regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles*, in Luc Long e Pascal Picard (a cura di), *César. Le Rhône pour mémoire: vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009, pp. 58-77.

Long, Luc e Pascal Picard (a cura di), *César. Le Rhône pour mémoire: vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009.

Lorenz, Katharina, *Die römische Porträtforschung und der Fall des sogennanten Ottaviano Giovinetto im Vatikan: Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels*, in Sascha Kansteiner (a cura di), *Pseudoantikeskulptur 1: Fallstudien zu antiken Skulpturen und ihren Imitationen*, Berlin-Boston (MA), 2016, pp. 73-90.

Lübbren, Nina, *Crime, Time, and the Death of Caesar*, in Scott Allan e Mary Morton (a cura di), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles (CA), 2010, pp. 81-91.

Luzio, Alessandro, *La galleria dei Gonzaga. Venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano, L.F. Cogliati, 1913.

Lyons, John D., *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton (NJ), 1990.

McCuaig, William, *Carlo Sigonio: The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton (NJ), 2014.

McFadden, David, *An Aldobrandini Tazza: A Preliminary Study*, in «Minneapolis Institute of Arts Bulletin», 63 (1976-1977), pp. 43-56.

McGrath, Elizabeth, *Rubens's Infant-Cornucopia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 40 (1977), pp. 315-318.

–, *«Not Even a Fly»: Rubens and the Mad Emperors*, in «Burlington Magazine», 133 (1991), pp. 699-703.

McKendrick, Neil, *Josiah Wedgwood: An Eighteenth-Century Entrepreneur in Salesmanship and Marketing Techniques*, in «Economic History Review», 12 (1960), pp. 408-443.

–, *Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries*, in Neil McKendrick et al., *The Birth of Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, London, 1982, pp. 100-145.

McLaughlin, Martin, *Empire, Eloquence, and Military Genius: Renaissance Italy*, in Miriam Griffin (a cura di), *A Companion to Julius Caesar*, Chichester-Malden (MA), 2009, pp. 335-355.

McNairn, Alan, *Behold the Hero: General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Montreal, 1997.

Macsotay, Tomas, *Struggle and the Memorial Relief: John Deare's Caesar Invading Britain*, in Id. (a cura di), *Rome, Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, Abdingdon-New York, 2017, pp. 197-224.

Mainardi, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Exposition of 1855 and 1867*, New Haven (CT)-London, 1987.

Malamud, Margaret, *Ancient Rome and Modern America*, Malden (MA)-Oxford, 2009.

Malgouyres, Philippe (a cura di), *Porphyre. La Pierre Poupre des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogo della mostra, Paris, 2003.

Mamontova, N.N., *Vasily Sergeevich Smirnov, Pensioner of the Academy of Arts*, in *Russian Art of Modern Times. Research and Materials. Vol. X: Imperial Academy of Arts. Cases and People*, Moscow, 2006, pp. 238-248.

Maral, Alexandre, *Vraies et fausses antiques*, in Alexandre Maral e Nicolas Milovanovic (a cura di), *Versailles et l'antique*, catalogo della mostra, Paris, 2012, pp. 104-111.

Marcos, Dieter, *Vom Monster zur Marke: Neros Karriere in der Kunst*, in *Nero: Kaiser, Künstler und Tyrann*, catalogo della mostra, Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 40, Darmstadt, 2016, pp. 355-368.

Marsden, Jonathan (a cura di), *Victoria and Albert: Art and Love*, catalogo della mostra, London, 2010.

Marlowe, Elizabeth, *Shaky Ground: Context, Connoisseurship and the History of Roman Art*, London, 2012.

Martin, John Rupert, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, London, 1972.

Martindale, Andrew, *The «Triumphs of Caesar» by Andrea Mantegna, in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London, 1979.

Marx, Barbara, *Wandering Objects, Migrating Artists: The Appropriation of Italian Renaissance Art by German Courts in the Sixteenth Century*, in Herman Roodenburg (a cura di), *Forging European Identities, 1400-1700*, Cambridge, 2007, pp. 178-226.

Mathews, Thomas F. e Norman E. Muller, *The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons*, Los Angeles (CA), 2016.

Mattusch, Carol C., *The «Villa dei Papiri» at Herculaneum: Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles (CA), 2005.

Maurer, Maria F., *Gender, Space and Experience at the Renaissance Court: Performance and Practice at the Palazzo Tè*, Amsterdam, 2019.

Meganck, Tine, *Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics*, in Arnout Balis e Joost van der Auwera (a cura di), *Rubens, a Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, catalogo della mostra, Bruxelles, 2007, pp. 52-64.

Mementoes, Historical and Classical, of a Tour through Parts of France, Switzerland, and Italy, in the Years 1821 and 1822, vol. II, London, 1824.

Menegaldo, Silvère, *«César d'ire enflamaz et espris» (c. 1696) dans le Roman de Jules César de Jean de Thuin*, in «Cahiers de recherches médiévales», 13 (2006), pp. 59-76.

Meulen, Marjon van der, *Rubens Copies after the Antique*, vol. I, London, 1994.

Meyer, Susanne Adina e Chiara Piva (a cura di), *L'arte di ben restaurare. La* «*Raccolta d'antiche statue*» *(1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini, 2011.

Michel, Patrick, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Paris, 1999.

Middledorf, Ulrich, *Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 23 (1979), pp. 297-312.

Millar, Oliver (a cura di), *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I*, Walpole Society, vol. XXXVII, 1958-1960.

–, *The Inventories and Valuations of the King's Goods, 1649-1651*, Walpole Society, vol. XLIII, 1970-1972.

Miller, Peter Benson, *Gérôme and Ethnographic Realism at the Salon of 1857*, in Scott Allan e Mary Morton (a cura di), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles (CA), 2010, pp. 106-118.

Miller, Stephen, *Three Deaths and Enlightenment Thought: Hume, Johnson, Marat*, Lewisburg-London, 2001.

Miner, Carolyn e Jens Daehner, *The Emperor in the Arena*, in «Apollo», febbraio 2010, pp. 36-41.
Mingazzini, Paolino, *La datazione del ritratto di Augusto Giovinetto al Vaticano*, in «Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 73 (1949-1950), pp. 255-259.
Minor, Heather Hyde, *The Culture of Architecture in Enlightenment Rome*, University Park (PA), 2010.
Mitchell, Eleanor Drake, *The Tête-à-Têtes in the «Town and Country Magazine» (1769-1793)*, in «Interpretations», 9 (1977), pp. 12-21.
Morbio, Carlo, *Notizie intorno a Bernardino Campi e Gaudenzio Ferraro*, in «Il Saggiatore. Giornale romano di storia, belle arti e letteratura», 2 (1845), pp. 314-319.
Moreno, Paolo e Chiara Stefani, *The Borghese Gallery*, Milano, Touring Club Italiano, 2000.
Morscheck, Charles R., *The Certosa Medallions in Perspective*, in «Arte lombarda», 123 (1998), pp. 5-10.
Morgan, Gwyn, *69 d.C. L'anno dei quattro imperatori*, trad. it. di L. Moccafighe, Gorizia, LEG, 2019.
Morselli, Raffaella (a cura di), *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Milano, Silvana, 2000.
–, *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milano, Skira, 2002.
–, *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, Milano, Skira, 2002.
Mortimer, Nigel, *Medieval and Early Modern Portrayals of Julius Caesar*, Oxford, 2020.
Mounier, Pascale e Colette Nativel (a cura di), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage des faux*, Paris, 2014.
Mulryne, J.R. et al. (a cura di), *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Farnham, 2004.
Munk Højte, Jakob, *Roman Imperial Statue Bases: From Augustus to Commodus*, Aarhus, 2005.
Nalezyty, Susan, *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*, New Haven (CT)-London, 2017.
Napione, Ettore, *I sottarchi di Altichiero e la numismatica. Il ruolo delle imperatrici*, in «Arte veneta. Rivista di storia dell'arte», 69 (2012), pp.

23-39.
–, *Tornare a Julius von Schlosser. I palazzi scaligeri, la «sala grande dipinta» e il primo umanesimo*, in Serena Romano e Denise Zaru (a cura di), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Roma, Viella, 2013.
Neale, John Preston, *Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen, in England, Wales, Scotland, and Ireland*, II serie, vol. II, London, 1825.
Nelis, Jan, *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of «romanità»*, in «Classical World», 100 (2007), pp. 391-415.
Nelson, Charmaine A., *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*, Minneapolis (MN), 2007.
Nemerov, Alexander, *The Ashes of Germanicus and the Skin of Paintings: Sublimation and Money in Benjamin West's «Agrippina»*, in «The Yale Journal of Criticism», 11 (1998), pp. 11-27.
Nero: Kaiser, Künstler und Tyrann, catalogo della mostra, Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseum Trier 40, Darmstadt, 2016.
Nesi, Antonella (a cura di), *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel museo Stefano Bardini*, Firenze, Centro Di, 2012.
Nicolas Poussin, 1594-1665, catalogo della mostra, Paris-London, 1994.
Nilgen, Ursula, *Der Streit über den Ort der Kreuzigung Petri: Filarete und die zeitgenössische Kontroverse*, in Hannes Hubach et al. (a cura di), *Reibunkspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, Petersberg, 2008, pp. 199-208.
Nochlin, Linda, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, 1994.
Nogara, Bartolomeo (a cura di), *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Città del Vaticano, 1927.
Noreña, Carlos F., *Imperial Ideals in the Roman West: Representation, Circulation, Power*, Cambridge, 2011.
Northcote, James, *The Life of Titian: With Anecdotes of the Distinguished Persons of his Time*, vol. II, London, 1830.
Nuttall, Paula, *Memling and the European Renaissance Portrait*, in Till-Holger Borchert (a cura di), *Memling's Portraits*, catalogo della mostra, Madrid, 2005, pp. 69-91.

Oldenbourg, Rudolf, *Die Niederländischen Imperatorenbilder in Königlichen Schloss zu Berlin*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 38 (1917), pp. 203-212.

Orgel, Stephen, *Spectacular Performances: Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England*, Manchester, 2011.

Orso, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton (NJ), 1986.

Otter, William, *The Life and Remains of Edward Daniel Clarke*, London, 1824.

Painter, Kenneth e David Whitehouse, *The Discovery of the Vase*, in «Journal of Glass Studies», 32 (1990), pp. 85-102.

Paleit, Edward, *War, Liberty and Caesar: Responses to Lucan's «Bellum Civile», c. 1580-1650*, Oxford, 2013.

Paley, Morton D., *George Romney's «Death of General Wolfe»*, in «Journal for the Study of Romanticisms», 6 (2017), pp. 51-62.

Panazza, Pierfabio, *Profili all'antica. Da Foppa alle architetture bresciane del primo Rinascimento*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2016, pp. 211-285.

Panvinio, Onofrio, *Fasti et triumphi Rom(ani) a Romulo rege usque ad Carolum V Caes(arem) Aug(ustum)*, Venezia, 1557.

Panzanelli, Roberta (a cura di), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles (CA), 2008.

Parisi Presicce, Claudio, *Nascita e fortuna del Museo Capitolino*, in Carolina Brook e Valter Curzi (a cura di), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2010, pp. 91-98.

Parshall, Peter, *Antonio Lafreri's «Speculum Romanae Magnificentiae»*, in «Print Quarterly», 23 (2006), pp. 3-28.

Pasqualini, Anna, *Gli scavi di Luciano Bonaparte alla Rufinella e la scoperta dell'antica Tusculum*, in «Xenia Antiqua», 1 (1992), pp. 161-186.

Pasquinelli, Chiara, *La galleria in esilio. Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo a cura del Cavalier Tommaso Puccini (1800-1803)*, Pisa, ETS, 2008.

Paul, Carole, *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Aldershot, 2008.

–, *Capitoline Museum, Rome: Civic Identity and Personal Cultivation*, in Ead. (a cura di), *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, Los Angeles (CA), 2012, pp. 21-45.

Peacock, John, *The Stage of Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge, 1995.

–, *The Image of Charles I as a Roman Emperor*, in Ian Atherton e Julie Sanders (a cura di), *The 1630s: Interdisciplinary Essays on Culture and Politics in the Caroline Era*, Manchester, 2006, pp. 50-73.

Peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Marseille, catalogo della mostra, Marseille, 1984.

Penny, Nicholas e Eike D. Schmidt (a cura di), *Collecting Scultpure in Early Modern Europe*, New Haven (CT)-London, 2008.

Perini, Giovanna (a cura di), *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

Perkinson, Stephen, *From an «Art de Memoire» to the Art of Portraiture: Printed Effigy Books of the Sixteenth Century*, in «Sixteenth Century Journal», 33 (2002), pp. 687-723.

Perry, Marilyn, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41 (1978), pp. 215-244.

Petrarca, Francesco, *Le familiari*, vol. I, Libri 1-8, Viareggio-Lucca, Baroni Editore, 2002.

Pfanner, Michael, *Über das Herstellen von Porträts: Ein Beitrag zu Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware in späten Hellenismus und in der Römischen Kaizerzeit*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 104 (1989), pp. 157-257.

Pieper, Susanne, *The Artist's Contribution to the Rediscovery of the Caesar Iconography*, in Jane Fejfer et al. (a cura di), *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, København, 2003, pp. 123-145.

Pilaski Kaliardos, Katharina, *The Munich Kunstkammer: Art, Nature and the Representation of Knowledge in Courtly Contexts*, Tübingen, 2013.

Pocock, John G.A., *Barbarism and Religion*, vol. III: *The First Decline and Fall*, Cambridge, 2003.

Pointon, Marcia, *The Importance of Gems in the Work of Peter Paul Rubens, 1577-1640*, in Ben J.L. van den Bercken e Vivian C.P. Baan (a cura di), *Engraved Gems: From Antiquity to the Present*, Leiden, 2017, pp. 99-111.

Pollard, John Graham, *Renaissance Medals*, vol. I: *Italy*; vol. II: *France, Germany, The Netherlands and England*, Oxford, 2007.

Pollini, John, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, New York, 1987.

–, *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, Norman, 2012.

Pons, Nicoletta, *Portrait of a Man with the Medal of Cosimo the Elder, c. 1475*, in Daniel Arasse et al. (a cura di), *Botticelli: From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, catalogo della mostra, Paris, 2003, pp. 102-105.

Porter, Martin, *Windows of the Soul: Physiognomy in the European Culture, 1470-1780*, Oxford, 2005.

Poskett, James, *Materials of the Mind: Phrenology, Race and the Global History of Science, 1815-1920*, Chicago (IL), 2019.

Postnikova, Olga, *Historismus in Russland*, in Hermann Fillitz (a cura di), *Der Traum vom Glück: Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien, 1996, pp. 103-111.

Pougetoux, Alain, *Georges Rouget (1783-1869): Élève de Louis David*, catalogo della mostra, Paris, 1995.

Power, Tristan e Roy K. Gibson (a cura di), *Suetonius the Biographer: Studies in Roman Lives*, Oxford, 2014.

Prettejohn, Elizabeth, *Recreating Rome in Victorian Painting: From History to Genre*, in Michael Liversidge e Catharine Edwards (a cura di), *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, catalogo della mostra, Bristol, 1996, pp. 54-69.

Prettejohn, Elizabeth et al. (a cura di), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, catalogo della mostra, Amsterdam, 1996.

Principi, Lorenzo, *Filippo Parodi's «Vitellius»: Style, Iconography and Date*, in Davide Gambino e Lorenzo Principi (a cura di), *Filippo Parodi*

1630-1702, Genoa's Bernini: A Bust of Vitellius, catalogo della mostra, Genova, 2016.
Prown, Jules David, *Benjamin West and the Use of Antiquity*, in «American Art», 10 (1996), pp. 28-49.
Puget de la Serre, Jean, *Histoire de l'Entrée de la Reyne Mère ... dans la Grande-Bretaigne*, London, 1639.
Purcell, Nicholas, *Livia and the Womanhood of Rome*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 32 (1986), pp. 78-105.
Quatremère de Quincy, Antoine C., *Canova et ses ouvrages, ou, Mémoires historiques sur la vie et les traveaux de ce célèbre artiste*, II ed., Paris, 1836.
Raatschen, Gudrun, *Van Dyck's «Charles I on Horseback with M. de St Antoine»*, in Hans Vlieghe (a cura di), *Van Dyck 1599-1999: Conjectures and Refutations*, Turnhout, 2001, pp. 139-150.
Raes, Daphné Cassandra, *De Brusselse Julius Caesar Wandtapijtreeksen (c. 1550-1700): Een stilistische en icononografische studie*, tesi di laurea, Leuven, 2016.
Raimondi, Gianmario, *«Lectio Boethiana»: L'«example» di Nerone e Seneca nel «Roman de la Rose»*, in «Romania», 120 (2002), pp. 63-98.
Raubitscheck, Antony E., *Epigraphical Notes on Julius Caesar*, in «Journal of Roman Studies», 44 (1954), pp. 65-75.
Rausa, Federico, *«Li disegni delle statue et busti sono rotolate drento le stampe». L'arredo di sculture antiche delle residenze dei Gonzaga nei disegni seicenteschi della Royal Library a Windsor Castle*, in Raffaella Morselli (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milano, Skira, 2002, pp. 69-71.
Raybould, Robin, *The Sybil Series of the Fifteenth Century*, Leiden-Boston (MA), 2016.
Rebecchini, Guido, *Private Collectors in Mantua, 1500-1630*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.
Redford, Bruce, *«Seria Ludo»: George Knapton's Portraits of the Society of Dilettanti*, in «British Art Journal», 3 (2001), pp. 56-68.
–, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles (CA), 2008.
Reed, Christopher (a cura di), *A Roger Fry Reader*, Chicago (IL), 1996.

Reeve, Michael D., *Suetonius*, in Leighton D. Reynolds e Nigel G. Wilson (a cura di), *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1983, pp. 399-406.

Reilly, Robin e George Savage, *Wedgwood: The Portrait Medallions*, London, 1973.

Relihan, Joel, *Late Arrivals: Julian and Boethius*, in Kirk Freudenburg (a cura di), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, 2005, pp. 109-122.

Rice Holmes, Thomas, *Caesar's Conquest of Gaul: An Historical Narrative*, London, 1903 (I ed. 1899).

Richards, John, *Altichiero: An Artist and His Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge, 2000.

Richter, Jean Paul (a cura di), *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects: Translated from the Italian of Giorgio Vasari*, vol. IV, London, 1859.

Rickert, Yvonne, *Herrscherbild im Widerstreit. Die Place Louis XV in Paris: Ein Königsplatz im Zeitalter der Aufklärung*, Hildersheim, 2018.

Riebesell, Christina, *Guglielmo della Porta*, in Francesco Buranelli (a cura di), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2010, pp. 255-261.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, Siena, 1613 (I ed. senza illustrazioni, Roma, 1593).

Ripley, John, *Julius Caesar on Stage in England and America, 1599-1973*, Cambridge, 1980.

Roberts, Sydney, *Zuleika in Cambridge*, Cambridge, 1941.

Robertson, Clare, *The Artistic Patronage of Cardinal Odoardo Farnese*, in *Le Carrache et les décors profanes*, Roma, 1988, pp. 359-372.

*Rome, Romains et romanité dans la peinture historique des XVIII*e *et XIX*e *siècles*, catalogo della mostra, Narbonne, 2002.

Ronchini, Amadio, *Bernardino Campi in Guastalla*, in «Atti e memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia», 3 (1878), pp. 67-91.

Rose, C. Brian, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge, 1997.

Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton (NJ), 1969.

Rosenthal, Mark, *Anselm Kiefer*, Chicago (IL)-Philadelphia (PA), 1987.

Rossi, Toto Bergamo e Daniele Ferrara (a cura di), *Domus Grimani, 1594-2019. La collezione di sculture classiche a palazzo dopo quattro secoli*, Venezia, Marsilio, 2021.

Rouillé, Guillaume, *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde*, Lyon, 1553; citazione dalla II ed. del 1577.

Rowan, Clare, *Under Divine Auspices: Divine Ideology and the Visualisation of Imperial Power in the Severan Period*, Cambridge, 2012.

Rowlandson, Jane (a cura di), *Women and Society in Greek and Roman Egypt: A Sourcebook*, Cambridge, 2009.

Roworth, Wendy Wassyng, *Angelica Kauffmann's Place in Rome*, in Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth e Catherine M. Sama (a cura di), *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford (CA), 2009, pp. 151-172.

Rubin, Patricia Lee, *Understanding Renaissance Portraiture*, in Keith Christiansen e Stefan Weppelmann (a cura di), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, catalogo della mostra, New York, 2011, pp. 2-25.

Ruckstall, Frederick Wellington («Petronius Arbiter»), *A Great Ethical Work of Art: «The Romans of the Decadence»*, in «Art World», 2 (1917), pp. 533-535.

Ruskin, John, *Notes on Some of the Principal Pictures Exhibited in the Rooms of the Royal Academy, 1875*, in Edward Tyas Cook e Alexander Wedderburn (a cura di), *The Works of John Ruskin*, vol. XIV, London, 1904, pp. 271-273.

«S...» [Charles Bruno], *Iconoclaste: Souvenir du Salon de 1847*, Paris, 1847.

Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político cristiano*, München, 1640.

Sadleir, Thomas U. (a cura di), *An Irish Peer on the Continent (1801-1803): Being the Narrative of the Tour of Stephen, 2nd Earl Mount Cashell,*

through France, Italy, etc., as Related by Catherine Wilmot, London, 1920.
Safarik, Edward A. (a cura di), *Domenico Fetti: 1588/9-1623*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1996.
Salomon, Xavier F., *Veronese*, catalogo della mostra, London, 2014.
–, *The «Dodici Tazzoni Grandi» in the Aldobrandini Collection*, in Julia Siemon (a cura di), *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, New Haven (CT)-London, 2017, pp. 140-147.
Saltzman, Lisa, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge, 1999.
Santolini Giordani, Rita, *Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989.
Sapelli Ragni, Marina (a cura di), *Anzio e Nerone. Tesori dal British Museum e dai Musei Capitolini*, catalogo della mostra, Roma, Gangemi, 2009.
Sartori, Giovanni, *La copia dei Cesari di Tiziano per Sabbioneta*, in Gianluca Bocchi e Giovanni Sartori (a cura di), *La Sala degli imperatori di Palazzo Ducale a Sabbioneta*, Sabbioneta, 2015, pp. 15-28.
Sartwell, Crispin, *Aesthetics of the Spurious*, in «British Journal of Aesthetics», 28 (1988), pp. 360-362.
Savage, Kirk, *Monument Wars: Washington, DC, the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, Berkeley (CA), 2009.
Scalamonti, Francesco, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, a cura di Charles Mitchell e Edward W. Bodnar, Philadelphia (PA), 1996 (manoscritto originale: 1464).
Schäfer, Thomas, *Drei Porträts aus Pantelleria: Caesar, Antonia Minor und Titus*, in Rainer-Maria Weiss, Schäfer Osanna e Massimo Osanna (a cura di), *Caesar ist in der Stadt: Die neu entdeckten Marmorbildnisse aus Pantelleria*, catalogo della mostra, Hamburg, 2004, pp. 18-38.
Schama, Simon, *Le molte morti del generale Wolfe. Due casi di ambiguità storica*, trad. it. di P. Mazzarelli, Milano, Mondadori, 1992.
Schatzkammer der Residenz München, III ed., München, 1970.
Scher, Stephen K. (a cura di), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra, New York-Washington (DC), 1994.

Schmitt, Annegrit, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarcas Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei: Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie «Berühmter Männer»*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 18 (1974), pp. 167-218.

Schraven, Minou, *Festive Funerals in Early Modern Italy: The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham, 2014.

Scott, Frank, J., *Portraitures of Julius Caesar*, New York, 1903.

Sérié, Pierre, *Theatricality versus Anti-Theatricality: Narrative Techniques in French History Painting (1850-1900)*, in Peter Cooke e Nina Lübbren (a cura di), *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*, Abingdon-New York, 2016, pp. 160-175.

Servolini, Luigi, *Ugo da Carpi. Illustratore del libro*, s.l., 1950.

Settis, Salvatore, *Collecting Ancient Sculpture: The Beginnings*, in Nicholas Penny e Eike D. Schmidt (a cura di), *Collecting Scultpure in Early Modern Europe*, New Haven (CT)-London, 2008, pp. 13-31.

Seznec, Jean, *Diderot and «The Justice of Trajan»*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20 (1957), pp. 106-111.

Shakespeare, William, *Il teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1992.

Sharpe, Kevin, *Sir Robert Cotton, 1586-1631: History and Politics in Early Modern England*, Oxford, 1979.

Shearman, John, *The Early Italian Pictures (The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen)*, Cambridge, 1983.

Shotter, David C.A., *Agrippina the Elder: A Woman in a Man's World*, in «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte», 49 (2000), pp. 341-357.

Siebert, Gérard, *Un portrait de Jules César sur une coupe à médaillon de Délos*, in «Bulletin de correspondance héllenique», 104 (1980), pp. 189-196.

Siegfried, Susan L., *Ingres Reading: The Undoing of the Narrative*, in «Art History», 23 (2000), pp. 654-680.

–, *Ingres: Painting Reimagined*, New Haven (CT)-London, 2009.

Siemon, Julia, *Renaissance Intellectual Culture, Antiquarianism, and Visual Sources* e *Tracing the Origin of the Aldobrandini Tazze*, in Ead. (a cura

di), *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, New Haven (CT)-London, 2017, pp. 46-77, 78-105.
–, (a cura di), *The Silver Caesars: A Renaissance Mystery*, New Haven (CT)-London, 2017.
Silver, Larry, *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton (NJ), 2008.
Simon, Erika, *Das Caesarporträt im Castello di Aglie*, in «Archäologischer Anzeiger», 67 (1952), pp. 123-138.
Small, Alastair, *The Shrine of the Imperial Family in the Macellum at Pompeii*, in Id. (a cura di), *Subject and Ruler: The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity*, in «Journal of Roman Archaeology», supplemento 17, Ann Arbor (MI), 1996, pp. 115-136.
Smith, Amy C., *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden, 2011.
Smith, Anthony D., *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600-1850*, Oxford, 2013.
Smith, R.R.R., *Roman Portraits: Honours, Empresses and Late Emperors*, in «Journal of Roman Studies», 75 (1985), pp. 209-221.
–, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, in «Journal of Roman Studies», 77 (1987), pp. 88-138.
–, *Typology and Diversity in the Portraits of Augustus*, in «Journal of Roman Achaeology», 9 (1996), pp. 30-47.
–, *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion (Aphrodisias 6)*, Darmstadt-Mainz, 2013.
Sparavigna, Amelia Carolina, *The Profiles of Caesar's Heads Given by Tusculum and Pantelleria Marbles*, DOI: 10/5281/zenodo.1314696, 18 luglio 2018.
Spiegel, Gabrielle M., *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley (CA), 1993.
Spier, Jeffrey, *Julius Caesar*, in Jeffrey Spier, Timothy Potts e Sara E. Cole (a cura di), *Beyond the Nile: Egypt and the Classical World*, catalogo della mostra, Los Angeles (CA), 2018, pp. 198-199.
Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collecting, catalogo della mostra, New York, 1978.

Staley, Allen, *The Landing of Agrippina at Brundisium with the Ashes of Germanicus*, in «Philadelphia Museum of Art Bulletin», 61 (1965-1966), pp. 10-19.

Starkey, David (a cura di), *The Inventory of King Henry VIII*, vol. I: *The Transcript*, London, 1998.

Stefani, Grete, *Le statue del «Macellum» di Pompei*, in «Ostraka», 15 (2006), pp. 195-230.

Sténuit, Robert, *Treasures of the Armada*, London, 1972.

Stevenson, Cornelius, *An Ancient Sarcophagus*, in «Bulletin of the Pennsylvania Museum», 12 (1914), pp. 1-5.

Stewart, Alison, *Woodcuts as Wallpaper: Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg*, in Larry Silver ed Elizabeth Wyckoff (a cura di), *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, catalogo della mostra, New Haven (CT), 2008.

Stewart, Jules, *Madrid: The History*, London-New York, 2012.

–, *The Social History of Roman Art*, Cambridge, 2008.

Stewart, Peter, *The Equestrian Statue of Marcus Aurelius*, in Marcel van Ackeren (a cura di), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester-Malden (MA), 2012.

Stirnemann, Patricia, *Inquiries Prompted by the Kane Suetonius (Kane MS 44)*, in Colum Hourihane (a cura di), *Manuscripta Illuminata: Approaches to Understanding Medieval and Renaissance Manuscripts*, Princeton (NJ), 2014, pp. 145-160.

Strada, Jacopo, *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et occidentalium verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelissime delineatae*, Zürich, 1559.

Stuart Jones, Henry (a cura di), *The British School at Rome*, in «The Athenaeum», 4244 (27 febbraio 1909), p. 265.

–, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome: The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912.

–, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome: The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926.

Stupperich, Reinhard, *Die zwölf Caesaren Suetons: Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit*, in Id. (a cura di), *Lebendige Anike: Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit*, Mannheim, 1995, pp. 39-48.

Synopsis of the Contents of the British Museum, XLVIII ed., London, 1845.

Synopsis of the Contents of the British Museum, XLIX ed., London, 1846.

Synopsis of the Contents of the British Museum, LXII ed., London, 1855.

Syson, Luke, *Witnessing Faces, Remembering Souls*, in Lorne Campbell et al., *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra, London, 2008, pp. 14-31.

Syson, Luke e Dora Thornton, *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*, London-Los Angeles (CA), 2001.

Tatum, W. Jeffrey, *The Patrician Tribune: Publius Clodius Pulcher*, Chapel Hill (NC), 1999.

Tesori gotici della Slovacchia. L'arte del Tardo Medioevo in Slovacchia, catalogo della mostra, Roma, 2016.

Thackeray, William Makepeace, *The Paris Sketch Book*, London, 1870 (I ed. 1840).

Thomas, Christine M., *The Acts of Peter, Gospel Literature and the Ancient Novel: Rewriting the Past*, Oxford, 2003.

Thonemann, Peter, *The Hellenistic World: Using Coins as Sources*, Cambridge, 2015.

Thoré, Théophile, *Salon de T. Thoré 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, II ed., Paris, 1870.

Tite, Colin G.C., *The Manuscript Library of Sir Robert Cotton*, London, 1994.

Tomei, Maria Antonietta e Rossella Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2011.

Tosetti Grandi, Paola, *I trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantova, Sometti, 2008.

Trimble, Jennifer, *«Corpore enormi»: The Rhetoric of Physical Appearance in Suetonius and Imperial Portrait Statuary*, in Iaś Elsner e Michael Meyer (a cura di), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, 2014, pp. 115-154.

Tytler, Alexander Fraser, *Elements of General History, Ancient and Modern*, London, 1846.
Usher, Philip John, *Epic Arts in Renaissance France*, Oxford, 2014.
Vaccari, Maria Grazia, *Desiderio's Reliefs*, in Marc Bormand et al. (a cura di), *Desiderio da Settignano: Sculptor of Renaissance Florence*, catalogo della mostra, Washington (DC), 2007, pp. 176-195.
Varner, Eric R., *Mutilation and Transformation: «Damnatio Memoriae» and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston (MA), 2004.
Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986.
Vázquez-Manassero, Margarita-Ana, *Twelve Caesars' Representations from Titian to the End of 17th Century: Military Triumph Images of the Spanish Monarchy*, in S.V. Maltseva et al. (a cura di), *Actual Problems of Theory and History of Art*, vol. V, Sankt Peterburg, 2015, pp. 655-663.
Venturini, Elena, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559-1636)*, Milano, Silvana, 2002.
Verheyen, Egon, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568*, in «Art Bulletin», 49 (1967), pp. 62-70.
Vertue, George, *Vertue's Note Book, A.g. (British Museum Add. MS 23,070)*, Walpole Society, vol. XX, Vertue Note Books, vol. II, 1931-1932.
Vickers, Michael, *The Intended Setting of Mantegna's «Triumph of Caesar», «Battle of the Sea Gods» and «Bacchanals»*, in «Burlington Magazine», 120 (1978), pp. 360, 365-371.
Vico, Enea, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*, Venezia, 1555.
Viljoen, Madeleine, *Paper Value: Marcantonio Raimondi's «Medaglie Contraffatte»*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 48 (2003), pp. 203-226.
Visconti, Flavio Quirino, *Il Museo Pio-Clementino*, vol. VI, Milano, 1821 (I ed. Roma, 1792).
The Visitor's Hand-book to Richmond, Kew Gardens, and Hampton Court, London, 1848.
Vollenweider, Marie-Louise, *Die Gemmenbildnisse Cäsars*, in «Antike Kunst», 3 (1960), pp. 81-88.
Vollenweider, Marie-Louise e Mathilde Avisseau-Broustet, *Camées et intailles*, vol. II: *Les portraits romains du Cabinet de médailles*, Paris,

2003.
Voltaire, *Lettere filosofiche e lettere inglesi*, trad. it. di G. Pavanello, Milano, SE, 1987.
Voltelini, Hans von, *Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus- Hof- und Staats-Archiv in Wien*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 13 (1892), pp. 26-174.
Vout, Caroline, *Antinous, Archaeology and History*, in «Journal of Roman Studies», 95 (2005), pp. 80-96.
–, *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*, Princeton (NJ), 2018.
Waddington, Raymond B., *Aretino, Titian and «La Humanità di Christo»*, in Abigail Brundin e Matthew Treherne, *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Aldershot, 2009, pp. 171-198.
Wagenberg-Ter Hoeven, Anke A. van, *A Matter of Mistaken Identity: In Search of a New Title for Rubens's «Tiberius and Agrippina»*, in «Artibus et Historiae», 26 (2005), pp. 113-127.
Walker, Susan, *Clytie: A False Woman?*, in Mark Jones (a cura di), *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, London, 1992, pp. 32-40.
Walker, Susan e Morris Bierbrier, *Fayum. Misteriosi volti dell'Egitto*, trad. it. di C. Marchini, Milano, Leonardo Arte, 1997.
Wallace-Hadrill, Andrew, *«Civilis princeps»: Between Citizen and King*, in «Journal of Roman Studies», 72 (1982), pp. 32-48.
–, *Suetonius: The Scholar and His Caesars*, London, 1998.
Ward-Jackson, Philip, *Public Sculpture of Historic Westminster*, vol. I, Liverpool, 2011.
Ward-Perkins, John B., *Four Roman Garland Sarcophagi in America*, in «Archaeology», 11 (1958), pp. 98-104.
Wardropper, Ian (con Julia Day), *Limoges Enamels at the Frick Collections*, New York, 2015.
Warren, Charles, *More Odd Byways in American History*, in «Proceedings of the Massachusetts Historical Society», III serie, 69 (1947-1950), pp. 252-261.
Warren, Richard, *Art Nouveau and the Classical Tradition*, London, 2017.

Washburn, Wilcomb E., *A Roman Sarcophagus in a Museum of American History*, in «Curator», 7 (1964), pp. 296-299.

Wegner, Max, *Macrinus bis Balbinus*, in Heinz B. Wiggers e Max Wegner (a cura di), *Das römische Herrscherbild*, parte III, vol. I, Berlin, 1971, pp. 131-249.

–, *Bildnisreihen der Zwölf Caesaren Suetons*, in Hans-Joachim Drexhage e Julia Sünskes (a cura di), *Migratio et commutatio: Studien zur alten Geschichte und deren Nachleben*, Sankt Katharinen, 1989, pp. 280-285.

Weigert, Laura, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater,* Cambridge, 2015.

Weir, David, *Decadence: A Very Short Introduction*, Oxford, 2018.

Weiss, Roberto, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento,* Padova, Antenore, 1989.

West, Shearer, *Portraiture*, Oxford, 2004.

Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian: Complete Edition*, vol. III: *The Mythological and Historical Portraits*, London, 1975.

Wheelock, Arthur K., *Flemish Paintings of the Seventeenth Century,* Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue, Washington (DC), 2005.

Wheelock, Arthur K. et al. (a cura di), *Anthony van Dyck*, catalogo della mostra, Washington (DC), 1990.

Whitaker, Lucy e Martin Clayton (a cura di), *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque*, London, 2007.

White, Cynthia, *«The Vision of Augustus»: Pilgrims' Guide or Papal Pulpit?*, in «Classica et Mediaevalia», 55 (2005), pp. 247-277.

Wibiral, Norbert, «*Augustus patrem figurat»: Zu den Betrachtungsweisen des Zentralsteines am Lotharkreuz in Domschatz zu Aachen*, in «Aachener Kunstblätter», 60 (1994), pp. 105-130.

Wielandt, Manuel, *Die verschollenen Imperatoren-Bilder Tizians in der Königlichen Residenz zu München*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 19 (1908), pp. 101-108.

Wilks, Timothy, *«Paying Special Attention to the Adorning of a Most Beautiful Gallery»: The Pictures in St James's Palace, 1609-1649,* in «The Court Historian», 10 (2005), pp. 149-172.

Williams, Clare (a cura di), *Thomas Platter's Travels in England, 1599*, London, 1937.

Williams, Gareth D., *Pietro Bembo on Etna*, Oxford, 2017.

Williams, Richard L., *Collecting and Religion in Late Sixteenth-Century England*, in Edward Chaney (a cura di), *The Evolution of English Collecting: The Reception of Italian Art in the Tudor and Stuart Period*, New Haven (CT)-London, 2003, pp. 159-200.

Willis, Robert, *The Architectural History of the University of Cambridge and of the Colleges of Cambridge and Eton*, a cura di John Willis Clark, vol. III, Cambridge, 1886.

Wills, Garry, *Cincinnatus: George Washington and the Enlightenment*, Garden City (NY), 1984.

–, *Washington's Citizen Virtue: Greenough and Houdon*, in «Critical Inquiry», 10 (1984), pp. 420-421.

Wilson, James, *A Journal of Two Successive Tours upon the Continent in the Years 1816, 1817 and 1818*, vol. II, London, 1820.

Wilson, Michael I., *Nicholas Lanier, Master of the King's Musick*, Farnham, 1994.

Winckelmann, Johann Joachim, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it. a cura di F. Cicero, Milano, Bompiani, 2003.

–, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1767, citazione tratta dall'edizione con commento di Adolf H. Borbein e Max Kunze, Mainz, 2008.

Wind, Edgar, *Julian the Apostate at Hampton Court*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes», 1939-1940, pp. 127-137.

Winkes, Rolf, *Livia, Octavia, Iulia: Porträts und Darstellungen*, Louvain-la-Neuve, 1995.

Winkler, Martin M. (a cura di), *Gladiator, Film and History*, Malden (MA)-Oxford, 2004.

Wood, Christopher S., *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago (IL), 2008.

Wood, Jeremy, *Van Dyck's «Cabinet de Titien»: The Contents and Dispersal of His Collection*, in «Burlington Magazine», 132 (1990), pp. 580-595.

Wood, Susan E., *Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century*, in «American Journal of Archaeology», 85 (1981), pp.

59-68.
–, *Roman Portrait Sculputure, 217-260 AD: The Transformation of an Artistic Tradition*, Leiden, 1986.
–, *Messalina Wife of Claudius: Propaganda Successes and Failures of his Reign*, in «Journal of Roman Archaeology», 5 (1992), pp. 218-234.
–, *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 BC-AD 68*, Leiden, 2001.
Woodall, Joanna (a cura di), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, 1997.
Woods, Naurice Frank, *An African Queen at the Philadelphia Centennial Exposition 1876: Edmonia Lewis's «The Death of Cleopatra»*, in «Meridian», 9 (2009), pp. 62-82.
Worsley, Lucy, *The «Artisan Mannerist» Style in British Sculpture: A Bawdy Fountain at Bolsover Castle*, in «Renaissance Studies», 19 (2005), pp. 83-109.
Wyke, Maria, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York-London, 1997.
– (a cura di), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden (MA)-Oxford, 2006.
–, *Caesar in the USA*, Berkeley-Los Angeles (CA), 2012.
Yarrington, Alison, *«Under Italian Skies», the 6th Duke of Devonshire, Canova and the Formation of the Sculpture Gallery at Chatsworth House*, in «Journal of Anglo-Italian Studies», 10 (2009), pp. 41-62.
Zadoks-Josephus Jitta, Annie Nicolette, *A Creative Misunderstanding*, in «Netherlands Yearbook for History of Art», 23 (1972), pp. 3-12.
Zanker, Paul, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
–, *Da Vespasiano a Domiziano. Immagini di sovrani e moda*, in Filippo Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2009, pp. 62-67.
–, *The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar*, in Miriam Griffin (a cura di), *A Companion to Julius Caesar*, Chichester-Malden (MA), 2009, pp. 288-314.
Zeitz, Lisa, *Tizian, Teurer Freund: Tizian und Federico Gonzaga, Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg, 2000.
Zimmer, Jürgen, *Aus den Sammlungen Rudolfs II: «Die Zwölf Heidnischen Kayser sambt Iren Weibern» mit einem Exkurs: Giovanni de Monte*, in

«Studia Rudolphina», 10 (2010), pp. 7-47.
Zimmern, Helen, *Sir Lawrence Alma Tadema R.A.*, London, 1902.
Zwierlein-Diehl, Erika, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin-New York, 2007.

FONTI ICONOGRAFICHE

1.1 Sarcofago situato davanti all'Arts and Industry Building dello Smithsonian Museum: Smithsonian Institution Archives, immagine n. OPA-965-08S-1.

1.2 Busto di Alessandro Severo (ca. 222-224 d.C.): marmo, altezza 76 cm, Musei Capitolini, Roma, Palazzo Nuovo, Sala degli imperatori, inv. 480.

1.3 Giovanni Battista Piranesi e Jean Barbault, *Grand'Urna di marmo creduta di Alessandro Severo e di Giulia Mamea sua madre*: incisione, 45,7 × 55,7 cm, in *Le antichità romane de' tempi della prima Repubblica e de' primi imperatori*, vol. II, stampa 33, Roma, 1756. The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo.

1.4 Carta da parati con imperatori (Germania, ca. 1555): xilografia a colori di due blocchi marrone scuro e ocra, a rilievo, 30 × 41,6 cm (margine incluso), British Museum, inv. 1895.0122.126. © The Trustees of the British Museum.

1.5 Pannello con la famiglia di Settimio Severo, romano-egizio (ca. 200 a.C.): tempera su legno, diametro 3,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum, Antikesammlung, inv. 31329. Bridgeman Images.

1.6 Il «Nerone di Poitiers»: particolare della vetrata nella cattedrale di Saint-Pierre, Poitiers, Nuova Aquitania, Francia. Jorge Tutor/Alamy Stock Photo.

1.7 La «croce di Lotario» (ca. 1000 d.C.): quercia rivestita in oro e argento con pietre dure incise, altezza 50 cm (esclusa base trecentesca), Museo del tesoro della cattedrale di Aquisgrana. Tarker/Bridgeman Images.

1.8 Busti di Versailles, gli imperatori Augusto e Domiziano (XVII secolo): Augusto: marmo, onice e porfido, altezza 97 cm; Domiziano: porfido (testa) e marmo di Levanto (torso); bronzo dorato, 86 cm; Palazzo di Versailles, inv. MV 7102 e MV 8496. Foto Coyau/Wikimedia.

1.9 Trasferimento degli imperatori del castello di Powis: Per gentile concessione del Cliveden Conservation and National Trust.

1.10 Michael Sweerts, *Disegno del ragazzo davanti al busto di un imperatore romano* (ca. 1661): olio su tela, 49,5 × 40,6 cm, Minneapolis Institute of Art, inv. 72.65. The Walter H. and Valborg P. Ude Memorial Fund.

1.11 Calamaio con Marco Aurelio a cavallo, Padova (XVI secolo): bronzo, altezza 23,5 cm. Foto per gentile concessione di Sotheby's, New York.

1.12 Giovanni Maria Nosseni, una delle dodici sedie imperiali dell'elettore Augusto di Sassonia (ca. 1580): Kunstgewerbemuseum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. 47720. Foto Jürgen Lösel.

1.13 Cammeo appartenente a una collana o collare, ritrovato presso Punta Lacada, contea di Antrim: oro con lapislazzuli e perle, altezza 4,1 cm, National Museums Northern Ireland, inv. BELUM.BGR.5. © National Museums Northern Ireland, Collezione Ulster Museum.

1.14 Angelo Minghetti, *Tiberio* (metà XIX secolo, post-1849): ceramica smaltata, altezza 82 cm (base esclusa), Victoria and Albert Museum, Londra, inv. 172-1885. © Victoria and Albert Museum, Londra.

1.15 William Hogarth, *La carriera di un libertino* (Londra, 1735): lastra 3, *La taverna*, acquaforte e incisione, 35,6 × 40,8 cm (lastra), Princeton University Art Museum, Princeton (NJ), inv. X1988-32. Dono di Mrs William H. Walker II.

1.16 (Bottega di) Altichiero da Zevio: schizzo a carboncino sul muro, Palazzo degli Scaligeri, Verona (XIV secolo), Museo degli Affreschi «G.B. Cavalcaselle», Verona, inv. 36370-1B3868.

1.17 Paris Bordone, *L'apparizione della Sibilla a Cesare Augusto* (1535), olio su tela, 165 x 230 cm, Museo Puškin delle Belle Arti, Mosca, inv. 4354. Album/Alamy Stock Photo.

1.18a Fotogramma, Federico Fellini, *La dolce vita*, 1960: Reporters Associati & Archivi SRL, S.U. Roma.

1.18b Chris Riddell, *Re-election Blues*: in «The Guardian», 22 marzo 2009. © Guardian News & Media Ltd 2021 e Chris Riddell.

1.18c Pub «The Emperor»: insegna, Hills Road, Cambridge, Inghilterra. Foto Alistair Laming/Alamy Stock Photo.

1.18d Birra «Augustus»: Milton Brewery, Cambridge, Inghilterra. Immagine per gentile concessione di Milton Brewery.

1.18e Boxer «Nerone»: Munsingwear. Immagine per gentile concessione di The Advertising Archives.

1.18f Fiammiferi «Nerone»: Foto Robin Cormack.

1.18g Moneta di cioccolato con testa imperiale: Foto Robin Cormack.

1.18h Kenneth Williams come Giulio Cesare nel film *Carry on Cleo* (1964): Studiocanal Ltd, UK.

1.18i *Cesare*, di R. Goscinny e A. Uderzo: Serie *Astérix*, ASTÉRIX®-OBELIX®-IDEFIX®/© 2021 LES ÉDITIONS RENÉ GOSCINNY/ALBERT UDERZO.

1.19 Busto dell'imperatore Commodo (?) (180-185 d.C.): marmo, altezza 69,9 cm, John Paul Getty Museum, inv. 92.SA.48.

1.20 Giovanni da Cavino, *Antonia* (36 a.C.-38 d.C.), figlia di Marcantonio e Ottavia (dritto); *Claudio* (verso): bronzo, diametro 3,18 cm, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington (DC), inv. 1957.14.995.a.b. Per gentile concessione della National Gallery of Art, Washington.

1.21 Statua di Alessandro Farnese (corpo: I secolo d.C.; testa: XVI secolo): marmo, altezza 172 cm, testa esclusa, Musei Capitolini, Roma, Palazzo dei Conservatori, Sala dei capitani, inv. Scu 1190. Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, foto Antonio Idini. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

1.22a Statua di Elena (la cosiddetta «Agrippina») (ca. 320-325 d.C.): marmo, altezza 123 cm, Musei Capitolini, Roma, Palazzo Nuovo, Sala degli imperatori, inv. Scu 496. Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, foto Barbara Malter. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

1.22b Antonio Canova, *Madame Mère* (1804-1807): marmo, altezza 145 cm, Galleria delle sculture, Chatsworth House, Derbyshire, UK. Wikimedia.

1.23 Paolo Veronese, *Convito in casa di Levi* (1573): olio su tela, 1309 × 560 cm, Gallerie dell'Accademia, Venezia, inv. 203. Bridgeman Images.

1.24 Busto maschile, il cosiddetto «*Vitellio* Grimani» (prima metà del II secolo d.C.): marmo, altezza 48 cm, Museo Archeologico Nazionale di Venezia, Venezia, inv. 20.

1.25 Henry Fuseli (Füssli), *Disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche* (1778-1780): disegno a seppia e sanguigna su carta, 35 × 42 cm, Kunsthaus, Zürich, inv. Z.1940/0144. Bridgeman Images.

2.1 Il «Cesare di Arles» (metà del I secolo a.C.): marmo di Dokimeion in Frigia, altezza 39,5 cm, Musée Départemental Arles Antique, inv. RHO.2007.05.1939. © Rémi Bénali.

2.2 *Gran cammeo di Francia* (50-54 d.C.): sardonice, 31 × 26,5 cm, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, Cabinet des Médailles, inv. Camée.264.

2.3 Moneta (*denarius*) con testa incoronata di Cesare (dritto), Roma (44 a.C.): argento, ANS Roman Collection, inv. 1944.100.3628. © American Numismatic Society.

2.4a Il «Cesare» del fiume Hudson: marmo, altezza 23 cm, Carl Milles Collection, Millisgården Museum, Stoccolma, inv. A 38. Foto Per Myrehed, 2019. © Millisgården Museum.

2.4b Il «Giulio Cesare» di Pantelleria (metà del I secolo d.C.): marmo greco, altezza 42 cm, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, inv. IG7509.

2.4c Il «Cesare verde», egizio-romano (I secolo d.C.?), proveniente da Wadi Hammamat (deserto orientale dell'Egitto): pietra arenaria, altezza 41 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum, Antikensammlung, inv. Sk 342. Foto Johannes Laurentius.

2.4d Il *Cesare* Casali (I secolo a.C. o posteriore): marmo, altezza 77 cm, Palazzo Casali, Roma. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma, D-DAI-ROM-70.2015.

2.4e Vincenzo Camuccini, *La morte di Cesare* (1804-1805), particolare: olio su tela, 112 × 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, inv. 10159. © Adam Eastland/agefotostock.com.

2.4f Desiderio da Settignano, profilo d'uomo con corona d'alloro, spesso identificata come Giulio Cesare (ca. 1460): marmo, 43 × 29 × 10 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. RF 572. Foto René-Gabriel Ojéda © RMN-Grand-Palais/Art Resource, NY.

2.5 Benito Mussolini annuncia l'abolizione della Camera dei deputati e la formazione della Camera dei fasci e delle corporazioni: Foto Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images.

2.6 Testa di Giulio Cesare, Roma (probabilmente ca. 1800): marmo, altezza 35 cm, British Museum, inv. 1818.0110.3. © The Trustees of the British Museum.

2.7 Busto di Giulio Cesare, ritrovato a Tuscolo (?) (ca. 45 a.C.): marmo Luna, altezza 33 cm, Museo di Antichità, Castello di Agliè, Torino, inv. 2098. © MiBACT-Musei Reali di Torino.

2.8 Particolare del busto di *Giulio Cesare*: British Museum. Foto Mary Beard.

2.9 «Testa di Meroe»/testa di Augusto (ritrovata a Meroe, Nubia, ora in Sudan) (27-25 a.C.): gesso, vetro, calcite e bronzo, altezza 46,2 cm, British Museum, inv. 1911, 0901.1. © The Trustees of the British Museum.

2.10a Particolare della statua di Augusto, Roma, rinvenuta fra le rovine della villa di Livia, moglie di Augusto, a Prima Porta, lungo la via Flaminia (inizio del I secolo d.C.): marmo, altezza 208 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo, inv. 2290. Adam Eastland/Alamy Stock Photo.

2.10b Grafico della disposizione delle ciocche dei capelli: Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, 1993, parte I, vol. II, fig. 83. Foto Robin Cormack.

2.10c Testa di una statua di Tiberio Cesare (ca. 4-14 d.C.), inserita su un busto moderno: marmo, altezza totale 48,3 cm, British Museum, inv. 1812,0615.2. © The Trustees of the British Museum.

2.10d Busto dell'imperatore Caligola (37-41 d.C.): marmo, altezza 50,8 cm, Metropolitan Museum, New York, inv. 14.37. Rogers Fund, 1914.

2.10e Busto: marmo, altezza 35,6 cm, British Museum, inv. 1870,0705.1. © The Trustees of the British Museum.

2.10f Testa (varie identificazioni) del giovane Nerone (?) (riscolpita da una testa di Giulio Cesare o di Ottaviano) su busto moderno (tardo I secolo a.C. o inizio I secolo d.C.): marmo bianco, altezza 52 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Sala dei busti, inv. 591. Foto © Governatorato SCV-Direzione dei Musei e dei Beni Culturali. Tutti i diritti riservati.

2.11 Particolare del tempio di Dendur, Egitto (completato entro il 10 a.C.): arenaria eoliana, lunghezza totale 24,6 m, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 68.154.

2.12 Testa dell’imperatore Vespasiano (ca. 70 d.C.): marmo, altezza 40 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenaghen, inv. 2585. Foto Ny Carlsberg Glyptotek, Copenaghen.

2.13 Busto, attribuito all’imperatore Otone (tardo I secolo d.C.): marmo, altezza 81 cm, Musei Capitolini, Roma, Palazzo Nuovo, Sala degli imperatori, inv. Scu 430. Archivio fotografico dei Musei Capitolini, foto Barbara Malter. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

2.14 Nicolò Traverso, *Genio della Scultura* (inizio XIX secolo): marmo e gesso, altezza 140 cm, Palazzo Reale, Genova, Galleria degli Specchi. Foto Chiara Scabini. Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Palazzo Reale, Genova.

2.15 Giambattista Della Porta, illustrazione dal *De humana physiognomonia*, *libri IIII*, Vico Equense, 1586: Wellcome Trust, Londra.

3.1 Hans Memling, *Ritratto d’uomo con una moneta romana* (forse Bernardo Bembo) (anni Settanta del XV secolo): olio su legno di quercia, 31 × 23,2 cm, collezione KMSKA (Museo Reale delle Belle Arti)-Comunità fiamminga, CC0, Anversa, inv. 5. Foto Dominique Provost.

3.2 Sandro Botticelli, *Ritratto d’uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* (1474-1475): tempera su legno, 57,5 × 44 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, inv. 1890.1488. © Fine Art Images/agefotostock.com.

3.3 Tiziano, *Ritratto di Jacopo Strada* (1567-1568): olio su tela, 125 × 95 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. GG821. © DEA/G. Nimatallah/agefotostock.com.

3.4 Jacopo Tintoretto, *Ritratto di Ottavio Strada* (1567): olio su tela, 128 × 101 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A-3902. Acquistato con il contributo di J.W. Edwin Vom Rath Fonds/Rijksmuseum Fonds.

3.5. Scrigno (Norimberga?, tardo XVI secolo): rivestito in argento e oro, 40 × 23 × 15,8 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. KK1178 (Kunstkammer, castello di Ambras, Innsbruck).

3.6 Calice di Udalrico di Buda, canonico di Alba Iulia (inizio XVI secolo): argento rivestito d’oro con monete d’oro, altezza 21 cm, Museo Diocesano di Nitra. Per gentile concessione della diocesi cattolico-romana di Nitra, Slovacchia.

3.7a L’imperatore Galba: da un manoscritto della metà del XIV secolo, Fermo, Biblioteca Comunale, MS 81, fol. 40v, illustrato in Annegrit Schmitt, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 18 (1974), lastra 61. Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Plack-Institut.

3.7b Moneta (*sestertius*) con busto dell’imperatore Galba, coronato d’alloro, con drappeggio (retto) (Roma, 68 d.C.): lega di rame, British Museum, inv. R.10162. © The Trustees of the British Museum.

3.7c Moneta (*denarius*) con busto di Massimino il Trace, coronato d’alloro, drappeggio, corazza (retto) (Roma, 236-238 d.C.): argento, ANS Roman Collection, inv. 1935.117.73. © American

Numismatic Society.

3.7d Testa di Massimino il Trace: da Giovanni de' Matociis (m. 1337), *Historia imperialis* (inzio ca. 1310), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, MS Chig.I.VII.258, fol. 11r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

3.7e Testa di Caracalla: da Giovanni de' Matociis (m. 1337), *Historia imperialis* (inizio ca. 1310), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, MS Chig.I.VII.259, fol. 4r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

3.7f Moneta (*denarius*) con busto di Marco Aurelio, coronato d'alloro (retto) (Roma, 176-177 [?] d.C.): argento, British Museum, inv. 1995.0406.3. © The Trustees of the British Museum.

3.7g Altichiero da Zevio, *Busto di Marco Antonio Bassiano* [= imperatore Caracalla?] *e decorazioni* (XIV secolo): affresco, strappato nel 1967 dal Palazzo degli Scaligeri, Verona, Museo degli Affreschi «G.B. Cavalcaselle», Verona, inv. 36358-1B3856.

3.7h Immagine di Nerone: da Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma, 1517, Bibliothèque Nationale de France, RES-J-3269-fol. XLVIIr.

3.7i Immagine di Catone: da Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma, 1517, Bibliothèque Nationale de France, RES-J-3269-fol. XLVIIr.

3.7j Ritratto di Eva: da Guillaume Rouillé, *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde*, Lyon, 1577, 2 voll., vol. I, p. 5, «Adamo ed Eva», Bibliothèque Nationale de France, J-4730.

3.7k Medaglione di Nerone sulla facciata della Certosa di Pavia (tardo XV secolo): Fototeca Gilardi.

3.7l Medaglione dell'unno Attila sulla facciata della Certosa di Pavia (tardo XV secolo): Fototeca Gilardi.

3.7m Medaglione di Giulio Cesare nella loggia di Horton Court, Gloucestershire, UK (inizio XVI secolo): National Trust Images.

3.7n Marcantonio Raimondi, «Vespasiano»: dalla serie dei dodici Cesari (ca. 1500-1535) (immagine 91, vol. III dell'album posteriore, ma dello stesso secolo, *Speculum romanae magnificentiae*), incisione, 17 × 15 cm (foglio), The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 41.72 (3.91). Rogers Fund, trasferito dalla Library.

3.8 Nerone: prima pagina di una copia manoscritta delle *Vite* di Svetonio commissionata da Bernardo Bembo (ca. 1474), miniatura su pergamena, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 5814, fol. 109r.

3.9 Soffitto della «Camera picta»: Palazzo Ducale di Mantova, dipinto (ca. 1470). Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Palazzo Ducale, Mantova.

3.10 Vincenzo Foppa, *Crocifissione* (1456): tempera su legno, 68,5 × 38,8 cm, Accademia Carrara, Bergamo, inv. 58AC00040. The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo.

3.11 Tiziano, *Cristo e l'adultera* (ca. 1510): olio su tela, 139,3 × 181,7 cm, Culture and Sport, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 181. © Fine Art Images/agefotostock.com.

3.12 John Michael Rysbrack, *Giorgio I* (1739): marmo, altezza 187 cm (a sinistra); e Joseph Wilton, *Giorgio II* (1766): marmo, altezza 187 cm (a destra). © The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Per gentile concessione dell'Università di Cambridge.

3.13 George Knapton, *Charles Sackville, 2nd Duke of Dorset* (1741): olio su tela, 91,4 × 71,1 cm. Per gentile concessione della Società dei Dilettanti, Londra.

3.14 Seguace di Antoon Van Dyck, *Ritratto di re Carlo I* (XVIII secolo): olio su tela, 137 × 109,4 cm, collezione privata. © The National Trust.

3.15 Una scolaresca afroamericana davanti alla statua di George Washington di Horatio Greenough, Washington (DC), 1899: Foto The Library of Congress, Washington (DC).

3.16 Joseph Wilton, *Thomas Hollis* (ca. 1762): marmo, altezza 66 cm, National Portrait Gallery, Londra, inv. 6946. Foto © Stefano Baldini/Bridgeman Images.

3.17 Emil Wolff, *Il principe Alberto* (1844) (a sinistra): marmo, altezza 188,3 cm, Osborne House; e *Principe Alberto* (1846-1849) (a destra): marmo, altezza 191 cm, Buckingham Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 42028 e inv. RCIN 2070, rispettivamente. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

3.18 Benjamin West, *La morte del generale Wolfe* (1770): olio su tela, 151 × 213 cm, National Gallery del Canada, inv. 8007. Wikimedia.

3.19 «Maestro delle *Vitae Imperatorum*», miniaturista: immagine di Augusto e la Sibilla, dall'edizione manoscritta delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, Milano, 1433, miniatura su pergamena, Princeton University Library, MS Kane 22, fol. 27r.

3.20 Mino da Fiesole, busti di Piero de' Medici (ca. 1453): marmo, altezza 54 cm (a sinistra), Masterpics/Alamy Stock Photo; e di Giovanni de' Medici (ca. 1455): marmo, altezza 52 cm (a destra), Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Bridgeman Images, inv. 75 e 117.

3.21 Pisanello (Antonio Pisano), *Leonello d'Este* (1407-1450), marchese di Ferrara (retto) e *Cupido insegna a un leoncino a cantare*, 1441-1444 (verso): bronzo, diametro 10,1 cm, National Gallery of Art, Washington (DC), Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.602. Per gentile concessione della National Gallery of Art, Washington (DC).

4.1 *Tazza* di Claudio (*Tazze* Aldobrandini) (tardo XVI secolo): argento dorato, altezza 40,6, diametro 38,1 cm, collezione privata, in prestito al Metropolitan Museum of Art, New York, inv. L1999.62.1. © The Metropolitan Museum of Art, New York/Art Resource, NY.

4.2a Scene sulla *tazza* con la figura di Tiberio e piatto con scene della vita di Nerone (*Tazze* Aldobrandini: per i particolari, cfr. 4.1), collezione privata, in prestito al Metropolitan Museum of Art, New York, inv. L1999.62.2. © The Metropolitan Museum of Art, New York/Art Resource, NY.

4.2b Scena sulla *tazza* di Galba: Collezione Bruno Schroeder.

4.2c Scena sulla *tazza* di Giulio Cesare: Museo Lázaro Galdiano, Madrid, inv. 01453. © Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

4.2d Scena sulla *tazza* di Otone: Royal Ontario Museum, Toronto, appartenente alla collezione del visconte e della viscontessa Lee of Fareham, concesso in trust dalla Massey Foundation. Per gentile concessione del Royal Ontario Museum © ROM.

4.2e Scena sulla *tazza* di Claudio: The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. L1999.62.1. © The Metropolitan Museum of Art, New York/Art Resource, NY.

4.2f Particolare della scena sulla *tazza* con la figura di Tiberio e piatto con scene dalla vita di Nerone: Collezione privata, in prestito al Metropolitan Museum of Art, New York, inv. L.1999.62.2. © The Metropolitan Museum of Art, New York/Art Resource, NY.

4.3 Giambattista Della Porta, busti dei dodici Cesari nel salone d'ingresso di Villa Borghese: Galleria Borghese, Roma. Foto Luciano Romano.

4.4 Hieronymus Francken e Jan Brueghel il Vecchio, *L'arciduca Alberto e l'arciduchessa Isabella visitano la collezione di Pierre Roose* (ca. 1621-1623): olio su tavola, 94 × 123,2 cm, Walters Art Museum, Baltimora, inv. 37.2010.

4.5 Cofanetto imperiale: attribuito a Colin Nouailher, francese (ca. 1545), smalto su rame con intelaiatura di metallo smaltato, 10,6 × 17,1 × 11,3 cm. The Frick Collection, inv. 1916.4.15. Lascito Henry Clay Frick.

4.6 Medaglione con ritratto di Caligola (XIX secolo): bronzo, diametro 10 cm, collezione privata. Foto Robin Cormack.

4.7 Christian Benjamin Rauschner, quattro teste imperiali (Giulio Cesare, Augusto, Tiberio, Claudio) (metà XVIII secolo): cera, altezza ca. 14 cm (pannello), Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, inv. WAC 63, 64, 64, 66. Foto Museo.

4.8 Marcantonio Raimondi, «Traiano» (scambiato per Nerva): incisione della serie dodici Cesari (stampa 94 del III vol. di *Speculum romanae magnificentiae*; per i dettagli cfr. 3.7), The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 41.72 (3.94). Rogers Fund, trasferito dalla Library.

4.9 Hendrick Goltzius, *Vitellius* (inizio XVII secolo): olio su tela, 68,1 × 52,2 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, inv. GK I 980. Foto Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

4.10 Johann Bernhard Schwarzenburger, *Titus* (di poco antecedente 1730): pietre dure, oro, smalto nero, altezza 26,6 cm (piedistallo incluso), Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

inv. V151. Foto Jürgen Karpinski.

4.11 Joost van Sasse (da un disegno di Johann Jacob Müller), *Vista interna della Grande Galleria Reale di Herrenhausen* (Hannover, ca. 1725): incisione su rame, ca. 19,5 × 15 cm (immagine). The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo.

4.12 Vista della Sala degli imperatori nei Musei Capitolini, Roma (fine XIX secolo): Granger Historical Picture Archive.

4.13a Statua di *Ercole bambino* (III secolo d.C.): basalto, altezza 208 cm, Musei Capitolini, Roma, Palazzo Nuovo, inv. Scu 1016. Colaimages/Alamy Stock Photo.

4.13b Statua di giovane uomo con il piede posato su un masso (117-138 d.C.): marmo, altezza 184,5 cm, Musei Capitolini, Roma, Palazzo Nuovo, inv. Scu 639. Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. Foto Stefano Castellani. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

4.13c *Venere capitolina* (II secolo d.C.): marmo, altezza 193 cm, Musei Capitolini, Roma, inv. Scu 409. Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. Foto Araldo De Luca. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

4.14 Teste coronate di neve degli imperatori davanti allo Sheldonian Theatre, Oxford: Ian Fraser/Alamy Stock Photo.

4.15a e 4.15b Scene sulla *tazza* di Tiberio (attribuita in precedenza a Domiziano); *Tazze* Aldobrandini (cfr. 4.1); *Il trionfo di Tiberio sotto Augusto* (4.15a) e *La fuga di Tiberio e Livia* (4.15b): Victoria and Albert Museum, Londra, inv. M.247-1956. © Victoria and Albert Museum, Londra.

4.15c Scena sulla *tazza* di Caligola (attribuita in precedenza a Tiberio); *Tazze* Aldobrandini, *Caligola sul suo ponte di barche*: Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisbona, inv. FMA 1183. Per gentile concessione della Casa-Museu Medeiros e Almeida.

5.1 *Tiberio*, copia secondo Tiziano, appartenuta un tempo ad Abraham Darby IV (realizzata entro il 1857): olio su tela, 130,2 × 97,2 cm, collezione privata. Foto per gentile concessione di Christie's, Londra.

5.2a-k Egidio Sadeler (secondo Tiziano), stampe degli *Undici Cesari* di Tiziano (anni Venti del XVII secolo): incisione al tratto, ca. 35 × 24 cm (fogli), British Museum, inv. 1878,0713.2644-54. © The Trustees of the British Museum. Tutti i diritti riservati.

5.3 Tazza di porcellana con l'immagine di Augusto: francese, acquistata insieme al piattino con l'immagine di Livia Drusilla, moglie di Augusto (cfr. 7.8) (1800), porcellana in pasta dura, *fond écaille* e decorazione dorata, altezza 8,8 cm, Royal Collection Trust, inv. RCIN 5675. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

5.4 Il Camerino dei Cesari nello stato attuale: con il permesso del Ministero per i Beni Culturali e per il Turismo, Palazzo Ducale, Mantova.

5.5a Bottega di Giulio Romano, *Presagio dei poteri imperiali di Claudio*, ca. 1536-1539, olio su tavola, 121,4 × 93,5 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 402806. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

5.5b Bottega di Giulio Romano, *Nerone suona mentre Roma brucia* (ca. 1536-1539): olio su tavola, 121,5 × 106,7 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 402576. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

5.6 Giulio Romano, *Imperatore* [?] *romano a cavallo*: olio su tavola, 86 × 55,5 cm, Christ Church Picture Gallery, Oxford, inv. JBS 132.

5.7 Montaggio della parete ovest del Camerino dei Cesari in base ai disegni di Ippolito Andreasi (ca. 1570): penna, inchiostro marrone e lavaggio grigio su gesso nero, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Registro superiore: ritratti di Nerone (20,5 × 15,9 cm), Galba (20,5 × 15,8 cm) e Otone (20,6 × 16 cm) (inv. F.P. 10910, 10911, 10931); figure nelle nicchie (ca. 23,5 × 8,5 cm) (inv. F.P. 10885, 10886, 10881, 10883). Registro inferiore: «storie» (*L'incendio di Roma*, *Il sogno di Galba* e *Il suicidio di Otone*) e cavalieri (35,8 × 97,9 cm) (inv. F.P. 10940). © Kunstpalast-Horst Kolberg-ARTOTHEK.

5.8 Giulio Romano, *La modestia di Tiberio* (ca. 1536-1537): penna, inchiostro marrone e lavatura marrone su gesso nero, 51 × 42 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. 3548-retto. Foto Thierry Lemage © RMN-Grand Palais/Art Resource, NY.

5.9 Ippolito Andreasi (ca. 1570), *Lower Right Half of the North* [*sic*, ma in realtà *East*] *Wall* del Camerino dei Cesari: penna, inchiostro marrone e lavatura grigia su gesso nero, 31,8 × 47,7 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, inv. F.P. 10878. © Kunstpalast-Horst Kolberg-ARTOTHEK.

5.10a Bernardino Campi, *L'imperatore Domiziano* (post-1561): olio su tela, 138 × 110 cm, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, inv. Q1152. Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Museo e Real Bosco di Capodimonte-Fototeca della Direzione Regionale Campania.

5.10b Domenico Fetti, *L'imperatore Domiziano* (ca. 1616-1617): olio su tela, 151 × 112 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. 279. © Photo Josse, Bridgeman Images.

5.10c Domenico Fetti, *L'imperatore Domiziano* (ca. 1614-1622): olio su tela, 133 × 102 cm, castello di Weissenstein, Pommersfelden, Baviera, inv. 177. Foto Robin Cormack.

5.10d Artista ignoto, *Domiziano* (identificato erroneamente come «Tito») (ante-1628): olio su tela, 126 × 88 cm. Collezione privata.

5.10e E003354 Supraporte «Imperatorenbildnis» (Domitianus), Umkr. Tizian: Residenz München, Reiche Zimmer, Antichambre (R.55), inv. ResMü. Gw 0156. © Bayerische Schlösserverwaltung, Schaller, Monaco.

5.10f Egidio Sadeler, *L'imperatore Domiziano*: incisione a tratto, ca. 35 × 24 cm, British Museum, inv. 1878,0713.2655. © The Trustees of the British Museum. Tutti i diritti riservati.

5.10g *Domiziano*: dalla serie acquistata dal Palazzo Ducale di Mantova negli anni Venti del Novecento. Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Palazzo Ducale, Mantova.

5.11a Antoon Van Dyck, *Carlo I con M. de St. Antoine* (1633): olio su tela, 370 × 270 cm, castello di Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 405322. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

5.11b Guido Reni, *Ercole sulla pira funebre* (1617): olio su tela, 250 × 192 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. 538. Foto Franck Raux. © RMN-Grand Palais/Art Resource, NY.

5.12 Giovanni di Stefano Lanfranco, *Sacrificio per un imperatore romano* (ca. 1635): olio su tela, 181 × 362 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. P000236. Foto © Museo Nacional del Prado.

5.13a Bernardino Campi secondo Tiziano, *L'imperatore Augusto* (1561): olio su tela, 138 × 110 cm, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, inv. Q1158. Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Fototeca della Direzione Regionale Campania.

5.13b Artista ignoto, *Ottaviano Cesare Augusto* (ante-1628): olio su tela, 126 × 88 cm. Collezione privata, Mantova.

5.14 Un'edizione delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, stampata a Roma, (ca. 1470); rilegatura (ca. 1800), con smalti di Augusta (ca. 1690), secondo i dodici Cesari di Sadeler inseriti all'interno della copertina frontale. Collezione William Zachs, Edimburgo. Foto per gentile concessione di Sotheby's, Londra.

5.15 Bartholomeus Eggers, *Marcus Silvius Otho* (tardo XVII secolo): piombo, altezza 59 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. BK-B-68-C. Peter Horree/Alamy Stock Photo.

6.1 Lo Scalone del re, Hampton Court Palace, con i dipinti di Antonio Verrio basati sulla satira i *Cesari*, di Giuliano l'Apostata (metà del IV secolo d.C.): Historic Royal Palaces © Historic Royal Palaces.

6.2a Particolare dello Scalone del re, con Giulio Cesare, Augusto e Zenone: Historic Royal Palaces © Historic Royal Palaces.

6.2b Particolare dello Scalone del re con Nerone: Historic Royal Palaces © Historic Royal Palaces.

6.2c Particolare dello Scalone del re, salita sud, con Mercurio/Hermes e Giuliano l'Apostata (seduto): Historic Royal Palaces © Historic Royal Palaces.

6.3 *Table des grands capitaines de l'antiquité* (foto: ripiano completo e particolare di Cesare), francese (fabbrica porcellana di Sèvres) (1806-1812): porcellana pasta dura, fregi in bronzo dorato, struttura interna di legno, diametro 104 cm, Buckingham Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 2634. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

6.4 John Deare, *Giulio Cesare invade la Britannia* (1796): marmo, 87,5 × 164 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

6.5 Decorazione del soffitto (1530-1531) della Sala degli imperatori, Palazzo Te, Mantova: © Mauro Flamini/agefotostock.com.

6.6 Andrea Mantegna, *Trionfi di Cesare* (ca. 1484-1492): 1) *I portatori di immagini* (sinistra); 2) *I portatori di insegne e macchine belliche* (destra), tempera su tela, ca. 270 × 281 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 403958 e 403959. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

6.7 Andrea Mantegna, *Trionfi di Cesare* (ca. 1484-1492): 9) *Cesare sul carro trionfale*, tempera su tela, 270,4 × 280,7 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, inv. RCIN 403966. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

6.8 *L'assassinio di Cesare* (arazzo) (Bruxelles, 1549): lana e seta, 495 × 710 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano, Galleria degli arazzi, inv. 43788. Foto © Governatorato SCV-Direzione dei Musei e dei Beni Culturali. Tutti i diritti riservati.

6.9 Arazzo con scritta «*Abripit absconsos thesaurus Caesar...*» (Bruxelles, ca. 1560-1570): lana e seta, 430 × 585 cm, luogo attuale ignoto (messo all'asta da Graupe, Berlino, 26-27 aprile 1935, lotto 685).

6.10 Ilario Mercanti (detto lo Spolverini, artista) e Francesco Domenico Maria Francia (incisore), *Facciata della cattedrale di Parma parata riccamente in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese, regina regnante di Spagna* (16 settembre 1714): incisione acquarellata (ca. 1717), 43,7 × 50,2 cm, Biblioteca Palatina, Parma, inv. S* II 18434.

6.11 Arazzo con scritta «*Iacta alea est transit Rubicone...*» (Bruxelles, XVI secolo): lana e seta, 420 × 457 cm, New York Persian Gallery (sala esposizione), inv. 27065.

6.12 Arazzo con scritta «*Iulius hic furiam Caesar fugitat furientem...*» (Bruxelles, ca. 1560-1570): lana e seta 425 × 407 cm, Palácio Nacional de Sintra, Sintra, Portogallo. Immagine © Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A./EMIGUS.

6.13 Arazzo con scritta «*Iulius Caesar impetum facit*» (Bruxelles, ca. 1655-1670): lana e seta, 335,5 × 467 cm, Blue Drawing Room (Sala blu), castello di Powis, Powys, Galles, inv. NT 1181080.1. © National Trust Images/John Hammond.

6.14a Adriaen Collaert (incisore), copia da Jan van der Straet (Stradano), *Augusto* (ca. 1587-1589): incisione, 32 × 21,7 (foglio), The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 49.95.1002 (2), The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949.

6.14b Adriaen Collaert (incisore), copia da Jan van der Straet (Stradano), *Domiziano* (ca. 1587-1589): incisione, 32,4 × 21,6 cm (foglio), The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 49.95.1002 (12), The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949.

6.15 Peter Paul Rubens, schizzi di imperatori romani (inizio XVII secolo): penna e inchiostro marrone, su carta, 23,6 × 41,9 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino, inv. KdZ 5783 (verso). Foto Dietmar Katz. © bpk Bildagentur/Staatliche Museen zu Berlin/Dietmar Katz/Art Resource, NY.

6.16 Jean-Léon Gérôme, *L'età di Augusto: la nascita di Cristo* (ca. 1852-1854, esposto nel 1855): olio su tela, 620 × 1015 cm, Collection du Musée d'Orsay, Parigi, in deposito al Musée de Picardie, Amiens, inv. RF 1983 92. Foto Marc Jeanneteau/Musée de Picardie.

6.17 Carle (o Charles-André) van Loo, *Augusto chiude le porte del tempio di Giano* (esposto nel 1765): olio su tela, 300 × 301 cm, Collection du Musée de Picardie, Amiens, inv. M.P.2004.17.29. Foto Marc Jeanneteau/Musée de Picardie.

6.18 Thomas Couture, *I romani della decadenza* (1847): olio su tela, 472 × 772 cm, Musée d'Orsay, Parigi, inv. 3451. Wikimedia.

6.19 Georges Rouget, *Vitellio, imperatore romano, e i cristiani consegnati alle bestie feroci* (esposto per la prima volta nel 1847): olio su tela, 116 × 90 cm, Musée du Berry, Bourges, inv. 949.I.2. Foto Robin Cormack.

6.20a Jules-Eugène Lenepveu, *La morte di Vitellio* (1847): olio su tela, 32,5 × 24 cm, Musée d'Orsay, Parigi, inv. RF MO P 2015 27. © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/Art Resource, NY.

6.20b Paul-Jacques-Aimé Baudry, *La morte di Vitellio* (1847): olio su tela, 114 × 146 cm, Musée de La Roche-sur-Yon, inv. 857.1.1. © Musée de La Roche-sur-Yon/Jacques Boulissière.

6.21 Jean-Léon Gérôme, *La morte di Cesare* (1859-1867): olio su tela, 85,5 ×14,5 cm, The Walters Art Museum, Baltimora, inv. 37.884.

6.22 Jean-Paul Laurens, *La morte di Tiberio* (1864): olio su tela, 176,5 × 222 cm, Musée Paul-Dupuy, Tolosa, inv. 49 3 23. Foto M. Daniel Moliner.

6.23 Lawrence Alma-Tadema, *Le rose di Eliogabalo* (1888): olio su tela, 133,5 × 214,5 cm. Collezione Pérez Simón, Messico. Active-Museum/Alamy Stock Photo.

6.24 Lawrence Alma-Tadema, *Un imperatore romano, 41 d.C.* (1871): olio su tela, 86 × 174,3 cm, The Walters Art Museum, Baltimora, inv. 37.165.

6.25 Vasily Smirnov, *La morte di Nerone* (1887-1888): olio su tela, 177,5 × 400 cm, Museo Russo di San Pietroburgo, inv. Ж-5592. The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo.

6.26 *Bambino con l'oca* (I-II secolo d.C., copia di un originale greco del II [?] secolo a.C.): altezza 92,7 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. Ma 40 (MR 168). Wikimedia.

7.1 Lawrence Alma-Tadema, *Agrippina visita le ceneri di Germanico* (1886): olio su legno, 23,3 × 37,5 cm. Collezione privata. Artepics/Alamy Stock Photo.

7.2 Busto romano (ritenuto) di Faustina maggiore (ca. 125-159 d.C.): marmo greco, altezza 76 cm, Palazzo Ducale, Mantova, inv. 6749. Con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Palazzo Ducale, Mantova.

7.3a-c Statue ritrovate a Velleia (Veleia romana) (37-41 d.C.): Livia (7.3a), marmo, altezza 224,5 cm; Agrippina maggiore (7.3b), marmo, altezza 209 cm; Agrippina minore (7.3c), marmo, altezza 203 cm, Museo Nazionale Archeologico di Parma, inv. 828,829 e 830, rispettivamente con il permesso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Complesso Monumentale della Pilotta.

7.4 Cammeo ritenuto di Messalina, coronata di alloro, con i figli Britannico e Ottavia (metà del I secolo d.C.): sardonice, cornice smalto dorato, 6,7 × 5,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, Cabinet des Médailles, inv. Camée.277.

7.5a Statua romana di Messalina con Britannico (ca. 50 d.C.; sottoposta a pesante restauro nel XVIII secolo): marmo, altezza 195 cm, Musée du Louvre, Parigi, inv. Ma 1224 (MR 280). © Peter Horree/agefotostock.com.

7.5b Kephisodotos, *Eirene e Ploutos* (ca. 375-360 a.C.): copia romana posteriore, marmo, 201 cm, Gliptoteca di Monaco di Baviera, inv. 219.München Glyptothek/Art Resource, NY.

7.6 Bassorilievo romano di Agrippina minore e Nerone, dal Sebasteion di Afrodisia (metà I secolo d.C.): marmo, 172 × 142,5 cm, Museo Archeologico, Afrodisia, Caria, Turchia, inv. 82-250. © Funkystock/agefotostock.com.

7.7a-l Egidio Sadeler, stampe di dodici imperatrici della serie «Imperatori e imperatrici di Roma», pubblicata da Thomas Bakewell (Londra, presso la Horn Tavern in Fleet-Street, attiva ca. 1730 [?]): incisione a tratto, ca. 35 × 24 cm, British Museum, inv. 1878,0713.2656-67. © The Trustees of the British Museum. Tutti i diritti riservati.

7.8 Piattino di porcellana francese con l'immagine di Livia Drusilla, acquisito nel 1800, insieme alla relativa tazza con l'immagine di Augusto (cfr. 5.3): porcellana a pasta dura, *fond écaille* e decorazione dorata, diametro 13,5 cm, Royal Collection Trust, inv. RCIN 5675. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

7.9 Aubrey Beardsley, *Messalina e la sua compagna* (1895): grafite, inchiostro e acquerello su carta, 27,9 × 17,8 cm, Tate, Londra, inv. N04423. Immagine digitale, Tate Images.

7.10 James Gillray, *Didone, disperata!* (1801): acquaforte colorata a mano, 25,2 × 36 cm, pic. ID 161499. Per gentile concessione di Warden and Scholars of New College, Oxford/Bridgeman Images.

7.11 Georges-Antoine Rochegrosse, *La morte di Messalina* (1916): olio su tela, 128,5 × 180 cm, collezione privata. The History Collection/Alamy Stock Photo.

7.12 Angelica Kauffmann, *Virgilio legge l'«Eneide» ad Augusto e Ottavia* (1788): olio su tela, 123 × 159 cm, Museo Statale Hermitage, San Pietroburgo, inv. ГЭ-4177. Foto Vladimir Terebenin © Museo Statale Hermitage.

7.13a Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Virgilio legge il sesto libro dell'«Eneide» ad Augusto, Ottavia e Livia* (ca. 1812): olio su tela, 304 × 303 cm, Musée des Augustins, Tolosa, inv. RO 124. Album/Alamy Stock Photo.

7.13b Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Augusto ascolta la lettura dell'«Eneide»* (ca. 1819): olio su tela, 138 × 142 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1836. Bridgeman Images.

7.13c Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Virgilio legge dall'«Eneide» (ad Augusto, Ottavia e Livia)* (1864): olio su carta su tavola, 61 × 49,8 cm, collezione privata. Foto per gentile concessione di Christie's, New York.

7.14 Benjamin West, *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico* (1768): olio su tela, 168 × 240 cm, Yale University Art Gallery, inv. 1947.16, Yale University. Dono di Louis M. Rabinowitz. Foto Yale University Art Gallery.

7.15 *Agrippina maggiore e Tiberio*: da un incunabolo tratto dalla traduzione in tedesco di Heinrich Steinhöwel del *De mulieribus claris* di Boccaccio (ca. 1474), stampato a Ulm da Johann Zainer. Illustrazione: xilografia colorata a mano, 8 × 11 cm, Penn Libraries, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, coll. Inc B-720 (foglio [n]7r, f. cxvij).

7.16 *Nerone e Agrippina*: tratto da «Barone d'Hancarville» (Pierre-François Hugues), *Monumens de la vie privée des XII Césars*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, RESERVE 4-H-9392, immagine 212.

7.17 John William Waterhouse, *Il rimorso di Nerone dopo l'assassinio della madre* (1878): olio su tela, 94 × 168 cm, collezione privata. Painters/Alamy Stock Photo.

7.18 Arturo Montero y Calvo, *Nerone davanti al cadavere della madre* (1887): olio su tela, 331 × 500 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. P006371. Wikimedia.

7.19 *Nerone e Agrippina*: illustrazione del *Roman de la Rose* (Paesi Bassi, 1490-1500), particolare del manoscritto miniaturizzato su pergamena, 39,5 × 29 cm, copia – solo testo – di un'edizione stampata a Lione (ca. 1487), British Library, Londra, Harley MS 4425, fol. 59r. © British Library Board. Tutti i diritti riservati/Bridgeman Images.

7.20a Peter Paul Rubens, *Germanico e Agrippina* (ca. 1614): olio su tavola, 66,4 × 57 cm, National Gallery of Art, Washington (DC), inv. 963.8.1. Andrew W. Mellon Fund. Per gentile concessione della National Gallery of Art, Washington (DC).

7.20b Peter Paul Rubens, *Germanico e Agrippina* (ca. 1615): olio trasferito su pannello di masonite, 70,3 × 57,5 cm, Ackland Art Museum, Chapel Hill (NC), inv. 59.8.3. Ackland Fund.

7.21 Il «Cammeo Gonzaga» (ritratti variamente attribuiti) (III secolo a.C. o posteriore; cornice, posteriore): sardonice, argento e rame, 15,7 × 11,8 cm, Museo Statale Hermitage, San Pietroburgo, inv. ГР-12678. Foto Vladimir Terebenin © Museo Statale Hermitage.

8.1a Edmonia Lewis, *Il giovane Ottaviano* (ca. 1873): marmo, altezza 42,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC), inv. 1983.95.180. Dono di Mr e Mrs Robbins.

8.1b Il «giovane Ottaviano»: testa (I secolo a.C./d.C.) su busto moderno, marmo bianco, altezza 52 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria dei busti, inv. 714. Foto © Governatorato SCV-Direzione dei Musei e dei Beni Culturali. Tutti i diritti riservati.

8.2 Edmonia Lewis, *La morte di Cleopatra* (1876): marmo, 160 × 79,4 × 116,8 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC), inv. 1994.17. Dono della Historical Society of Forest Park (IL).

8.3 Toga-party per il compleanno del presidente Franklin D. Roosevelt (Washington, DC, 1934): © Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum.

8.4a James Welling, *Giulia Mamea* (2018): stampa a gelatina dicromata con colorante di anilina e inchiostro di china, 35,6 × 27,9 cm. © James Welling.

8.4b Barbara Friedman, *Giulia Mamea*, madre del futuro imperatore Alessandro Severo (2012): olio su lino, 76,2 × 55,8 cm. © Barbara Friedman.

8.4c Genco Gülan, *Imperatore di cioccolato* (2014): cioccolato, gesso, marmo e acrilico, altezza 60 cm. EKA Foundation Collection. © Estate Genco Gülan.

8.4d Medardo Rosso, *L'imperatore Vitellio* (ca. 1895): bronzo dorato, altezza 34 cm, Victoria and Albert Museum, Londra, inv. 210-1896. © Victoria and Albert Museum, Londra.

8.4e Jim Dine, *Testa di Vitellio* (2000): carboncino, acquerello e acrilico, 115,3 × 77,8 cm, Fine Arts Museum di San Francisco, inv. 2013.75.14. © 2021 Jim Dine/Artists Rights Society (ARS), New York.

8.5 Alison Wilding, *Romulus Augustus* (2017): inchiostri e collage su carta, 37 × 37 cm, collezione privata. Foto Robin Cormack. © Alison Wilding 2017.

8.6 Anselm Kiefer, *Nerone dipinge* (1974): olio su tela, 221,5 × 300,6 cm, Staatsgalerie Moderne Kunst, Monaco, WAF PF 51. Foto Atelier Anselm Kiefer © Anselm Kiefer.

8.7a Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso* (1872): olio su tela, 149,2 × 96,5 cm, Phoenix Art Museum, Phoenix (AZ), inv. 1968.52. Acquisto effettuato dal museo.

8.7b Fotogramma del film di Ridley Scott, *Il gladiatore* (2000): United Archives GmbH/Alamy Stock Photo.

8.8 Il sarcofago Elliott (cfr. 1.1) nell'attuale sistemazione a Suitland (MD): Foto Robin Cormack.

RINGRAZIAMENTI

Questo libro è in gestazione, con pause e riprese, da dieci anni. In tutto questo tempo mi hanno aiutata e incoraggiata molti amici, colleghi e istituzioni generose. L'idea originaria ha preso forma al Center of Advanced Studies in the Visual Arts di Washington, che mi ha ospitato e mi ha assegnato un ufficio meraviglioso nel 2011, mentre tenevo le Mellon Lectures in Fine Arts. Il mio ringraziamento va a tutti i collaboratori, e in particolare a Elizabeth Cropper, Peter Lukehart e Therese O'Malley, a Sarah Betzer e Laura Weigert (che mi ha instradato verso la magia degli arazzi). In quella città ho imparato molto da Howard Adams, Charles Dempsey, Judy Hallett, Carol Mattusch e Alex Nagel, con i quali mi sono anche molto divertita.

Le ricerche sul progetto sono iniziate e si sono concluse un decennio dopo – con perfetta simmetria – all'American Academy di Roma, che in diverse occasioni mi ha offerto la preziosa possibilità di continuare il mio lavoro nel migliore dei luoghi, con una biblioteca ben fornita, cucina eccellente, e in compagnia di esperti. Come riconosce con gratitudine la dedica di questo libro, il mio grazie va a tutti i collaboratori della American Academy e in particolare, per quanto riguarda il mio più recente soggiorno, a Lynne Lancaster, a John Ochsendorf e a Kathleen Christian (per avere condiviso con me la sua cultura «cesariana»). Ringrazio anche gli amici e i colleghi della Yale University. Qui ho tenuto la Rostovtzeff Lecture nel 2016 su alcuni temi di questo libro e mi è stato molto utile un seminario successivo con Stephen Campbell, Michael Koortbojian, Noel Lenski, Patricia Rubin e (da remoto) Paula Findlen. In seguito ho trascorso un mese straordinariamente produttivo a Yale come ospite del Classics Department e dello Yale Center for British Art. La mia riconoscenza va in particolare a Emily Greenwood, a Matthew Hargraves e a tutti gli storici dell'arte e gli studiosi del Rinascimento che allora (e nel corso di tutto questo progetto) hanno accolto a braccia aperte l'intrusione di una classicista in mezzo a loro.

Questo libro avrebbe richiesto un tempo persino più lungo se non avessi goduto di un congedo di due anni per le ricerche, reso possibile da una borsa di studio, la Senior Research Fellowship, finanziata dal Leverhulme Trust. Non ringrazierò mai abbastanza questa organizzazione intellettualmente coraggiosa.

Molti altri sono stati d'aiuto in modi diversi. Sono particolarmente grata a Malcolm Baker, Frances Coulter, Frank Dabell, Philip Hardie, Simon Jervis, Thornsten Opper, Richard Ovenden,

Michael Reeve, Giovanni Sartori (per il suo aiuto a Sabbioneta), Tim Schroder, Julia Siemon, Alexandra Streikova (per avermi aiutata in Slovacchia), Luke Syson, Carrie Vout, Jay Weissberg, Alison Weilding, David Wille e Bill Zachs. Ringrazio Andrew Brown, Debs Cardwell, Amanda Craven e Eleanor Payne per avermi aiutato a trovare una moneta romana di cioccolato nel bel mezzo della pandemia. Come altre volte, Peter Stothard ha letto e migliorato il manoscritto; Debbie Whittaker, con i suoi occhi d'aquila, ha individuato molti errori e ritrovato informazioni che io avevo eliminato perché non rintracciabili; Robin Cormack e il resto della famiglia si sono uniti a me nella caccia a numerosi imperatori e hanno condiviso con me la loro expertise, fotografica e di altro genere. Non è la prima volta che rifletto sui piaceri e i vantaggi di essere sposata con uno storico dell'arte professionista.

Infine, ho un grande debito con coloro che gentilmente hanno accompagnato nel mondo il libro ormai completato: Michelle Komie, Kenny Guay, Terri O'Prey, Jodi Price, Kathryn Stevens, Susannah Stone (che ha trovato alcune immagini molto elusive), Francis Eave, David Luljak e i revisori anonimi del manoscritto.

Senza di voi non sarei mai riuscita a fare tutto questo.

INDICE